

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Адыгейский государственный университет»**

На правах рукописи

Кушу Светлана Азметовна

**Исполнитель народной песни
в контексте современной фольклорной культуры адыгов**

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата филологических наук
по специальности 5.9.4. Фольклористика

Научный руководитель –
Унарокова Раиса Батмирзовна,
доктор филологических наук, профессор

Майкоп – 2026

Содержание

Введение	3
Глава 1. Теоретические основы изучения исполнителя в адыгской песенно-фольклорной традиции	14
1.1. Проблемы аутентичности и портрет традиционного певца: обзор теоретических подходов и регионального материала	14
1.2. Институт джегуако в исторической динамике: от традиционного носителя-универсалиста к исполнителю советской эпохи	33
1.3. Современные смеховые песни-импровизации в исполнительском контексте	61
Глава 2. Ансамбль «Жъыу» как феномен современной аутентичной традиции	81
2.1. Ансамбль «Жъыу»: генезис, структура и принципы деятельности в контексте ревитализации фольклора	81
2.2. Камерное («хачещевое») исполнение как метод: репертуарная политика, исполнительская техника и формирование новой аудитории	94
Глава 3. Трансформационные векторы адыгской исполнительской традиции в XXI веке	109
3.1. От аутентики к эксперименту: новые певческие ансамбли и фолк-ревайвал в современной адыгской культуре	109
3.2. Деятельность современных северокавказских певческих ансамблей в контексте фольклорного ревайвала	128
3.3. Цифровая среда как фактор развития: новые направления и перспективы адыгского исполнительства	133
Заключение	144
Список использованной литературы	149
Приложение №1. Краткая история фольклорно-этнографического ансамбля адыгского аутентичного стиля песнопения и инструментальной музыки «Жъыу»	175
Приложение №2. Анкеты по выявлению исполнительской специфики современных фольклорных ансамблей (Западный Кавказ – нач. XXI в.)	183

Введение

Актуальность исследования. Современная фольклорная культура переживает сложный этап трансформации, вызванный процессами глобализации, урбанизации и смены традиционных механизмов передачи культурного наследия. В этих условиях ключевым звеном, обеспечивающим жизнеспособность традиции, становится фигура исполнителя, который выделился из общей массы рядовых носителей этнической культуры до народно-профессионального уровня. Адыгская (черкесская) песенная культура, обладающая богатейшим архаическим пластом и многовековыми традициями, в XX–XXI веках претерпела кардинальные изменения: ушли в прошлое институт джегуако (представляющий сообщество истинно народно-профессиональных носителей фольклорной культуры), естественная среда бытования песни (обрядово-ритуальная система, стимулирующая функционирование традиции, гостевые дома хачеши как локусы ее концентрации). На смену пришли сценические формы, фольклоризм, а в последние десятилетия – мощное движение фолк-ревайвала и экспериментальные поиски новой идентичности.

В этой связи исследование статуса, репертуара, методов работы, способов трансляции традиции современного исполнителя народной песни приобретает особую **актуальность**. Анализ того, как в новых условиях сохраняется и переосмысливается «аутентика стиля», как рождаются новые коллективы и направления, какую роль играют цифровые технологии, позволяет не только зафиксировать текущее состояние адыгской песенной культуры, но и понять векторы её дальнейшего функционирования. Деятельность таких уникальных коллективов, как фольклорно-этнографический ансамбль аутентичного стиля «Жъыу», а также целой плеяды новых групп и одиночных исполнителей, требует научного осмысления и систематизации, что и определяет **актуальность** данного диссертационного исследования.

Степень научной разработанности темы. Теоретические основы изучения фольклорного исполнительства заложены в трудах отечественных

фольклористов – А.Н. Веселовского (1940), В.М. Гацака (1971, 1975), А.С. Каргина (2005, 2006), С. Ю. Неклюдова (1995, 1997, 2002, 2003), К.В. Чистова (1993, 2005) и др. Проблемы аутентичности, сценического фольклоризма, постфольклора и фолк-ревайвала разрабатываются в работах Э.Е. Алексеева (1988), Л.А. Вишневской (2008, 2013, 2019), М.М. Паштовой (2016, 2020, 2024, 2025), Г.Я. Сысоевой (2006) и многих других. Применительно к адыгской культуре фундаментальное значение имеют исследования института джегуако З.М. Налоева (2009, 2011), труды по песенной культуре Р.Б. Унароковой (2004, 2013, 2016, 2017, 2021, 2022, 2024), А.М. Гутова (2019, 2022), М.М. Паштовой (2008, 2011), А.Н. Соколовой (1986, 1998, 2009). Значительный вклад в изучение современного состояния фольклора внесли материалы круглых столов и конференций последних лет.

Однако, несмотря на наличие обширной литературы, специального комплексного исследования, посвященного исполнителю народной песни в современной адыгской фольклорной культуре, охватывающего как аутентичные формы, так и новые экспериментальные направления, а также роль цифровой среды, до настоящего времени не проводилось. Деятельность ансамбля «Жъыу», смеховые песни-импровизации, новые ансамбли фолк-ревайвала не получили всестороннего научного анализа, что определяет научную лакуну, которую призвана отчасти заполнить данная диссертация.

Объект исследования – адыгская песенная фольклорная традиция в её современном состоянии (конец XX – первая четверть XXI вв.).

Предмет исследования – исполнитель народной песни в контексте современной адыгской фольклорной культуры: его типология, творческая деятельность, репертуар, методы работы, а также трансформационные процессы, связанные с личностью исполнителя.

Цель исследования – комплексное изучение феномена исполнителя народной песни в современной адыгской культуре, выявление его роли, особенностей функционирования и векторов эволюции в условиях трансформации традиционной фольклорной среды.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

- рассмотреть теоретические подходы к изучению исполнителя фольклора в отечественной и адыгской науке, уточнить понятийный аппарат (современный фольклор, аутентичность, постфольклор, фолк-ревайвал);
- определить критерии аутентичности стиля исполнения песни;
- проследить историческую динамику института джегуако и выделить основные типы исполнителей, сформировавшиеся в адыгской культуре в XX – начале XXI вв.;
- выявить и проанализировать специфику бытования и поэтику современных смеховых песен-импровизаций (*орэд къечъэкӀхэр*) как особой жанровой формы и важной составляющей репертуара исполнителей;
- исследовать генезис, принципы деятельности и художественный метод фольклорно-этнографического ансамбля аутентичного стиля «Жъыу» как уникальной модели ревитализации традиции;
- охарактеризовать основные направления и векторы трансформации адыгской исполнительской традиции в XXI веке, включая деятельность новых певческих ансамблей в контексте фолк-ревайвала и роль цифровой среды;
- определить вклад ключевых современных исполнителей (Заур Нагоев, Казбек Нагароков, Артур Абид, Тембулат Керевов, Башир Хацук, Темиркан Кожаяев и др.) в сохранение и развитие адыгской песенной традиции.

Базовая гипотеза исследования. В условиях полной утраты естественной среды бытования адыгского песенного фольклора (исчезновение института джегуако, хачецей, обрядовой приуроченности, фактического исчезновения практики исполнения песен на семейных и массовых торжествах, доминирующего положения сценического исполнения) и разрыва механизмов прямой устной межпоколенческой передачи традиции ее сохранение и развитие становятся возможными не через «консервацию» или музейную фиксацию, а через осознанную реконструкцию, базирующуюся на синтезе архивно-полевых исследований, устных методов обучения («от учителя к ученику») и глубокого

погружения в историко-культурный контекст. При этом ключевым критерием подлинности в новых условиях выступает не столько дословная «аутентика текста», сколько воспроизведение «аутентики стиля» – ладовых особенностей, тембра и манеры исполнения, свойственных локальной доминирующей традиции. В данном плане деятельность ансамбля «Жъыу» представляет собой уникальную модель такой «научно-реконструкторской лаборатории», которая не только возвращает архаические пласты песенной культуры в актуальное пространство, но и становится катализатором широкого движения фолк-ревайвала, порождающего множество векторов развития – от строгой аутентики до радикальных экспериментов в цифровой среде, что в совокупности формирует новую многоуровневую экосистему современного адыгского исполнительства.

Научная новизна исследования заключается в следующем: впервые в адыговедении предпринято комплексное исследование феномена исполнителя народной песни, охватывающее широкий хронологический срез (от позднесоветского периода до современности) и различные формы бытования (от аутентики до эксперимента); в научный оборот **впервые** введен значительный корпус новых полевых материалов, включая записи смеховых песен-импровизаций, интервью с исполнителями, а также уникальные данные о деятельности ансамбля «Жъыу» из личного архива его основателя и руководителя; **впервые** детально проанализирована специфика современных адыгских смеховых песен-импровизаций (*орэд къечъэкӀхэр*) как особого жанрового образования, выявлены их структурные, функциональные и поэтические особенности; деятельность ансамбля «Жъыу» **впервые** рассмотрена как целостный феномен, предложена его квалификация в качестве «научно-реконструкторской лаборатории», обоснована его роль как катализатора адыгского фолк-ревайвала; **впервые** выявлены и систематизированы основные векторы развития адыгской исполнительской традиции в XXI веке, охарактеризована деятельность новых адыгских ансамблей («Нагауј», «Јрјеј», «Чапц», «Мыст», «Джэныкъу», «ShoQu» и др.) в

контексте фолк-ревайвала и межнационального культурного диалога на Северном Кавказе; **впервые** исследована роль цифровой среды (социальные сети, стриминговые платформы, тематические каналы и блоги) как ключевого фактора трансформации и популяризации современного адыгского исполнительства, формирующего новые типы коммуникации между исполнителем и аудиторией.

Методологическая и теоретическая основа исследования. Работа выполнена в рамках структурно-типологической методологии, позволяющей рассматривать фольклорные явления в их системной целостности и историческом развитии. Теоретическую базу составили труды отечественных фольклористов по проблемам аутентичности, вариативности, функционирования фольклора в современности (А.С. Каргин, С. Ю. Неклюдов, Э.Е. Алексеев), концепции постфольклора и фольклорного резонанса, а также работы адыгских исследователей, посвященные институту джегуако, жанровой системе и исполнительской традиции (А.М. Гутов, З.М. Налоев, А.М. Гутов, М.М. Паштова, А.Н. Соколова, Р.Б. Унарокова).

Методы исследования. Для решения поставленных задач применялся комплекс методов: сравнительно-описательный (при сопоставлении различных исполнительских стилей и версий песен), структурно-типологический (при анализе жанровых особенностей смеховых песен-импровизаций), полевые методы (включенное наблюдение, глубинное интервью, анкетирование исполнителей), а также методы архивной работы и анализа аудиовизуальных материалов (дискография, медиа-контент). Научный перевод текстов песен выполнялся нами с установкой на максимальную смысловую точность и структурное соответствие источнику.

Материалы и источники исследования. Эмпирическую базу работы составили:

– полевые материалы автора, собранные в период с 2002 по 2025 г. в аулах Республики Адыгея (включая аудиозаписи смеховых песен-импровизаций, интервью с исполнителями);

- материалы из личного архива руководителя ансамбля «Жъыу» З.Л. Гучева (хроника деятельности, фотографии, программы выступлений);
- три студийных альбома ансамбля «Жъыу» (2006, 2008, 2010 гг.) с развернутыми комментариями;
- аудио- и видеозаписи, размещенные на цифровых платформах (YouTube-каналы исполнителей, материалы лейбла «Ored Recordings», онлайн-радио «Бжьамий», тематические блоги);
- анкеты, заполненные участниками современных адыгских и некоторых северо-кавказских ансамблей («Хагаудж», «ShoQu», «Джэ́рпэ́джэ́жь» – Кабардино-Балкария, «Нартшъау», «Джэныкъу», «Ащэмэз», «Мыст» – Республика Адыгея и др.);
- научные публикации и архивные материалы (в т. ч. записи Г.М. Концевича, фольклорно-этнографические фонды АРИГИ, Центра адыгovedения АГУ).

Положения, выносимые на защиту:

1. Современная адыгская песенная культура представляет собой сложное, многоуровневое явление, в котором сосуществуют и взаимодействуют остаточные формы аутентичной традиции, различные типы сценического фольклоризма (в т. ч. советского образца), научно-реконструкторские проекты и экспериментальные направления (фолк-ревайвал, постфолк). Движущей силой этого процесса выступает исполнитель, чей статус эволюционировал от традиционного джегуако-универсалиста к современным типам – «реконструктор», «культурный переводчик», «экспериментатор».
2. Ключевым критерием аутентичности в современных условиях, при утрате прямой устной преемственности, становится не столько «аутентика текста», сколько «аутентика стиля» – осознанное и технически точное воспроизведение особенностей окраски, фонетики и манеры исполнения, характерных для конкретной локальной традиции и зафиксированных в архивных записях.

3. Смеховые песни-импровизации (*орэд кьечьэкIхэр*), функционирующие преимущественно в западно-адыгской среде, представляют собой особое жанровое образование, обладающее устойчивыми признаками: спонтанность текстопорождения по конкретному поводу, опора на широко известную мелодическую матрицу («перетекстовка»), открытая композиция, тесная связь с локальным социокультурным контекстом и выполнение важных социально-регулятивных функций. Они являются эффективным механизмом адаптации фольклорной традиции к меняющейся действительности.

4. Фольклорно-этнографический ансамбль аутентичного стиля «Жъуу» является уникальной моделью научно-реконструкторского фольклоризма, в рамках которой на основе синтеза архивно-полевой работы, реконструкции инструментария, устной трансмиссионной традиции и глубокого погружения в историко-культурный контекст песен была осуществлена успешная ревитализация архаических пластов адыгского песенного наследия и воспитано новое поколение исполнителей, осознанно владеющих аутентичным стилем.

5. Основными векторами трансформации адыгской исполнительской традиции в XXI веке являются: а) продолжение линии научно-обоснованной реконструкции (ансамбли «Джэныкъу», «ЩIапцэ», отдельные солисты); б) активное развитие экспериментального направления, интегрирующего фольклорный материал в современные музыкальные жанры (электроника, эмбиент, пост-фолк) – группы «Мыст», «Нагауј», «Jrpjej», «ShoQu»; в) формирование устойчивых межэтнических творческих связей в рамках общекавказского фолк-ревайвала.

6. Цифровая среда и новые медиа (YouTube-каналы исполнителей, специализированные лейблы, онлайн-радио, тематические блоги и архивы) выступают не просто как средства популяризации, а как полноценная среда бытования современного адыгского фольклора. Они обеспечивают доступ к архивным записям, формируют новые каналы трансляции традиции, создают условия для диалога и обмена опытом между исполнителями метрополии и

диаспоры, а также порождают новый тип «цифрового джегуако» – исполнителя-просветителя, работающего в онлайн-пространстве.

Теоретическая значимость исследования состоит в развитии научных представлений о функционировании фольклорной традиции в условиях современности, в уточнении понятийного аппарата (применительно к адыгскому материалу), в разработке подходов к изучению новых форм исполнительства (научно-реконструкторский фольклоризм, посттрадиционное исполнительство) и роли цифровой среды. Полученные результаты вносят вклад в теорию фольклористики, этномузыкологии и антропологии культуры.

Практическая значимость работы заключается в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы в учебных курсах по фольклористике, этнографии, истории культуры адыгов и народов Северного Кавказа; в практической деятельности фольклорных коллективов и студий, занимающихся реконструкцией и популяризацией народной песни; при подготовке научных изданий (сборников песен, антологий), а также теле- и радиопередач, посвященных адыгскому фольклору; в работе учреждений культуры и образования по сохранению и актуализации нематериального культурного наследия.

Достоверность результатов, полученных в ходе исследования, основывается на привлечении репрезентативного корпуса источников, а также на использовании комплексного анализа теоретической литературы по теме диссертации с применением соответствующих подходов и методов, сообразно цели работы.

Соответствие паспорту специальности. Диссертационное исследование соответствует паспорту научной специальности 5.9.4. «Фольклористика» (филологические науки) в следующих пунктах:

1. Теория фольклора (при изучении проблем аутентичности, исследовании трансформационных процессов, произошедших с институтом джегуако).

2. *История фольклора* (при рассмотрении типов исполнителей, структуры, репертуарной политики, принципов деятельности певцов).

4. *Классификация и систематизация фольклора* (при исследовании современных смеховых песен-импровизаций).

6. *Изучение взаимодействия фольклора и профессиональных искусств* (при рассмотрении проблем влияния цифровой среды на современную исполнительскую традицию).

9. *Взаимодействие традиций фольклора в разных культурах* (при изучении деятельности современных адыгских и северо-кавказских певческих ансамблей).

Апробация и реализация результатов исследования. Основные положения и результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедр истории и культуры адыгов, адыгейской филологии факультета адыгейской филологии и культуры ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет».

Основные положения исследования докладывались на международных и всероссийских, региональных научных форумах, в том числе на: Международной научно-практической конференции «Хабзэ и этническая перспектива адыгов» (4 октября 2009 г.). Майкоп, 2010; VII Международной научной конференции «Проблемы общей и региональной ономастики». Майкоп, 2012; Международной научной конференции «Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации – 7». Майкоп, 17–19 октября 2025; II Международной научно-практической конференции «Родной язык, литература и фольклор: современность и перспективы». Сухум, Абхазский государственный университет, 12-15 ноября 2025; XVI Международной научной конференции «Музыкальная летопись». Краснодар, 18 февраля 2026; I Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Образование как среда для развития личности в эпоху технологического лидерства: новые вызовы и возможности». Майкоп, 4 марта 2026; VIII Международной научно-методологической конференции

«Сохранение и развитие родного языка в условиях глобализации: современные методы и технологии». Майкоп, 25-26 марта 2026.

Основные идеи были также апробированы в рамках лекций-хьакIэщ и мастер-классов, проводимых автором и коллективом ансамбля «Жъыу» в вузах Адыгеи, Кабардино-Балкарии, Санкт-Петербургской консерватории, что подтверждает востребованность результатов исследования в образовательной и просветительской среде.

Таким образом, апробация охватывает как традиционные научные формы (конференции, публикации), так и уникальный для фольклористики опыт внедрения результатов через непосредственную исполнительскую, педагогическую и медийную деятельность автора в рамках исследуемого процесса.

По теме исследования опубликовано 16 научных работ, в том числе 5 статей в научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК Министерства науки и высшего образования РФ.

Результаты исследования внедрены в практику работы фольклорно-этнографического ансамбля «Жъыу» (в период участия автора в качестве музыкального руководителя и исполнителя), использовались при подготовке телевизионных программ об адыгской культуре (цикл «ПсынэкIэчъ» на телеканале «Адыг ТВ»), что обеспечило включенное наблюдение и верификацию выводов.

Результаты и выводы диссертационного исследования также нашли свое практическое воплощение в авторском проекте – цикле иммерсивных ток-шоу «Музыкальная гостиная «ХьакIэщ», – реализуемом на базе Национального музея Республики Адыгея. Первое представление из цикла состоялось 24 февраля 2026 года, положив начало ежемесячным встречам, посвященным современным исполнителям народной песни, популяризации их творчества, изучению их стиля и методов работы с фольклорным материалом. Проект стал прямым продолжением и практической реализацией ключевых положений

диссертации. Он открывает новые возможности для диалога между носителями традиции, исследователями и широкой аудиторией.

Структура и объем работы. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. В приложении представлены: краткая история ансамбля «Жъуу» и анкеты по выявлению исполнительской специфики современных фольклорных ансамблей (Западный Кавказ – нач. XXI в.).

Глава 1. Теоретические основы изучения феномена исполнителя в адыгской песенно-фольклорной традиции

1.1. Проблемы аутентичности и портрет традиционного певца: обзор теоретических подходов и регионального материала

В условиях современности (с начала XX столетия) в России, как и во всём мире, наблюдаются два взаимоисключающих процесса: упадок / угасание традиционной культуры (во всех её проявлениях, в том числе песенного фольклора) и осознанное движение к её возрождению. Оба процесса происходят циклично, с периодом в 20-30 лет. В каждом цикле попытки возвращения к истокам, «оживления» традиции обозначались характерными особенностями.

Перед рассмотрением специфических особенностей процессов, происходящих с фольклорной культурой, следует уточнить значение ряда терминов, введенных в диссертационное исследование. В первую очередь это понятие *«современный фольклор»* как область исследования.

Под современным фольклором мы понимаем не временной признак новизны (возникновение в последние десятилетия), а фольклор, функционирующий на всей территории России, в том числе и на всем пространстве проживания адыгов, с начала XX века. Здесь следует разграничить два термина – *«современный фольклор»* или *«современная песенная культура»* и *«фольклор»* или *«песенная культура в условиях современности»*. В первом случае речь идет о фольклоре, сочиненном и исполняемом с начала XX в. и до сегодняшнего дня. Во втором – это весь фольклорный корпус (начиная с древних жанров, заканчивая новыми), функционирующий в условиях современности. Оба термина используются в работе.

Что же касается пространственно-временных границ функционирования *исполнительской традиции* как предмета нашего исследования, мы

основательнее анализируем период со второй половины XX столетия до сегодняшних дней, когда новые технологии стали одним из эффективных механизмов объективации фольклора.

В отечественной фольклористике процессы, происходившие с фольклором от начала XX века по сегодняшний день, в науке обозначены десятками терминов: одни называют его *«советским фольклором»*, другие – *«вторичными формами фольклора»*. Также функционируют термины: *«сценический фольклор»*, *«постфольклор»*, *«неофольклор»*, *«городской фольклор»*, *«резонансный фольклор»*, *«фолк-ревайвал»* и др. Каждый термин закреплен за особыми специфическими аспектами объективации фольклорных явлений.

«Современный фольклорный процесс явление мозаичное, поливекторное, – пишет по этому поводу А.С. Каргин, – он имеет сложную разноуровневую и разносмысловую направленность; не ограничен ни какими-либо социально-групповыми параметрами, ни культурно-пространственной средой, ни регионально-географическими образованиями. Современный фольклор существует в неразрывном контексте с другими типами культуры, взаимодействует с ними, образует множество симбиозных форм» [Каргин А.С., 2008, с. 158-159].

А.С. Каргин выделяет пять составляющих современного фольклорного процесса.

Первая составляющая и основополагающая часть – это живая фольклорная традиция села. Она вобрала в себя многовековой опыт крестьянства и сохранила для нас древнейшие жанры народного искусства. Она существует как мозаичное образование, локусами «вкраплена» в виде отдельных анклавов в культурное пространство. Ее носители – в основном люди преклонного возраста, сохранившие в памяти более или менее полно традиционные песни, обряды, праздники, сказки и т.д.

Некоторые фольклорные группы и ансамбли, как городские, так и сельские пытаются реконструировать, воспроизводить этот тип творчества.

Вторая составляющая – это слой неофольклора. <...>

По степени представления в массовой художественной практике неофольклор повсеместен, всеупотребителен, создает единое низовое общенациональное культурное пространство, на основе которого формируются новые (в основном временные) группы, компании, объединения и т.д.

Третья составляющая современного фольклорного процесса, в отличие от аутентичного сельского фольклора, – это авторская стилизация, сознательное подражание народной манере песнопения, это фольклор разных социальных, профессиональных, возрастных, конфессиональных и прочих групп, отражающий художественно-эстетические, нравственные представления, интересы, вкусы, язык, ментальность этих групп. Фольклор студентов, туристов, спортсменов, заключенных, рыбаков, охотников и т.п. В перспективе, как отмечает А.С. Каргин, этот фольклорный слой будет все более множиться и придавать мозаичность современному фольклорному процессу.

Четвертая составляющая – это сценический фольклор, или фольклор, перенесенный на сцену; фольклор, живущий по законам сцены.

Пятая составляющая – авторское фольклоризированное творчество, образцы под «народное искусство», имитирующие его стиливые, художественные черты. Это мощный пласт преимущественно профессиональной культуры, питающий и сцену, и повседневное неофольклорное творчество. <...>

Наряду с традиционным фольклором стал постепенно развиваться фольклор специализированный, функционирующий вне рамок быта, организуемый и воссоздаваемый специально обученными для этой цели людьми. Масштабы присутствия этого фольклора в культуре возрастали, стремительно охватывая не только столичные и крупные областные города, но и малые посады, вплоть до станиц, аулов, сел и деревень. Организованное фольклорное движение стало зачастую определять соответствие фольклорных явлений критериям «чистоты, подлинности, аутентичности, фольклорности и т.д.» [Каргин А.С., 2008, с. 156-158].

Как видим, в мозаике современных фольклорных явлений А.С. Каргин выделяет пять основных типов: повседневный фольклор, функционирующий в основном в сельской местности (он максимально близок к аутентике), неофольклор, фольклор отдельных групп, специфический и авторский фольклоризованный слой.

Современный фольклор также называют *постфольклором*. Как явление культуры постфольклор объясняется как «важный этап эволюции традиционного фольклора, отражая изменения в восприятии и передаче народного творчества под влиянием современных социальных, культурных и технологических трансформаций. Постфольклор утратил жесткие структурные ограничения и стал продуктом индивидуального творчества, гибким, подверженным изменению и адаптации к контексту. Постфольклор не отменяет фольклор как таковой, но трансформирует его, внедряя элементы личного опыта, авторского стиля и современных технологий, что позволяет рассматривать его как самостоятельное и уникальное явление» [Ильина Л.Е., 2024, с. 10].

Л.Е. Ильина также отмечает, что постфольклор становится «важным элементом современного искусства и культуры, где он служит как средством иронического осмысления традиций, так и способом создания новых гибридных форм культурной идентичности» [Ильина Л.Е., 2024, с. 4].

С. Ю. Неклюдов утверждает, что «постфольклор не существует в виде чистого репертуара текстов или обрядовых действ <...> Это сложные семиотические ансамбли» [Неклюдов С. Ю., 2002, с. 4].

За одним из явлений, структурирующим современное фольклорное пространство, закрепился термин «*фольклорный резонанс*». «В условиях современности, — пишет профессор Саратовской государственной консерватории, искусствовед Л.А. Вишневская, — наблюдается движение, идущее изнутри культуры к её истокам. Причины этого движения многообразны: политические, социально-экономические, географические, творческие, а также глубинные, ментально-генетические».

Ссылаясь на Э.Е. Алексеева, она подчеркивает, что фольклор способен переходить «в пассивные... состояния, впадать в своего рода анабиоз, выход из которого оказывается возможным только благодаря включению особых факторов», совокупность которых способна пробудить традицию, названную Алексеевым «эффектом фольклорного резонанса» [Алексеев Э.Е., 1988, с. 181] – «механизмом возвращения к утраченным, но сакральным образцам культуры».

Л.А. Вишневская также отмечает, что в современном мире процессы фольклорного резонанса наблюдаются у многих народов, переживающих культурное возрождение. Аналогичные явления характерны для полифонического пения грузин, музыкальных традиций народов Сибири, кельтского фольклора. Цифровые архивы, онлайн-платформы и социальные сети сегодня становятся новыми «резонанс-средами», позволяющими сохранять и транслировать традицию» [Вишневская Л.А., 2012, с. 51-59].

В недавнем прошлом доминировала довольно прямолинейная трактовка сложных процессов, ведущих к затуханию фольклора. Среди определяющих причин называли: близость к городам и промышленным зонам, а также степень целостности культурно-бытового уклада. Представляется ошибочным объяснять состояние фольклорной традиции одной лишь сохранностью бытовых форм культуры, хотя это обстоятельство, безусловно, играло свою роль.

«Фольклор в современности функционирует постольку, поскольку сохраняются уклады жизни, соответствующие той традиции, благодаря которой фольклор единственно и способен существовать, – пишет, например, И.И. Земцовский. – Простое инерционное воспроизводство традиционного фольклора или его актуализация, т. е. обе формы его современного бытования, одинаково возможны лишь при условии хотя бы частичного сохранения соответствующего бытового уклада. Если уж суждено разрушиться, фольклор из настоящего окончательно перейдёт в прошлое и станет наследием» [Земцовский И.И., 1977, с. 28].

О длительном сохранении фольклором исторической функции при сужении или исчезновении других его функций Б.Н. Путилов писал следующее: «В новой обстановке, когда произведения фольклора потеряли свои прежние бытовые связи и функции, усилилось непосредственно эстетическое восприятие» [Путилов Б.Н., 1994, с. 77].

XX век, называемый в фольклористике советским периодом, у всех народов России (тогда еще Советского Союза) отмечен развитием двух тенденций: сужением пространства функционирования, угасанием классических жанров песенного фольклора – с одной стороны, и трансформацией всей структуры фольклора (исполнительской традиции в том числе). Процессы, происходящие в этот период в рамках песенной традиции, отражают состояние фольклорной культуры в целом.

Так, «возрастает удельный вес произведений, вошедших в фольклорную культуру, благодаря самодеятельному творчеству. Массовая культура оказывает воздействие на поэтику и эстетику современного песенного фольклора» [Богомолов В.Г., 2012, с. 249]. Одним из путей пополнения массива фольклорных песенных текстов является «фольклоризация какого-либо известного песенного текста» [Костылев Ю.С., 2012, с. 258].

Советский период современного фольклора отмечен еще одной особенностью – развитием «обновленных» жанров. Так, наиболее популярными в советское время у кумыков отмечены жанры *сарыны* и *такмаки* – необрядовые четверостишия типа русских частушек. Импровизационный характер их обеспечил им долгую жизнь [Аджиев А.М., 1979, с. 26-48].

В кумыкском советском фольклоре, как также отмечает Аджиев, имело место и такое распространённое в советское время явление как сочинение профессиональными поэтами текстов песен на народные мелодии (по заказу), которые со временем становились народными.

Подобные явления описаны и в статьях Ф.З. Абакаровой о советской гражданской лирике в авторском фольклоре (с. 45-61); о современной даргинской песне *хабкуб* – лирической миниатюре как «правдивой летописи

народной жизни» Ф.О. Абакаровой (с. 76-96); М.Г. Юсуфова о гражданских песнях табасаранцев 20-х годов XX столетия (с. 97-104) [Современный фольклор народов Дагестана, 1983, с. 29-104].

Самый длительный *советский период* функционирования фольклора также отмечен интенсивным развитием *сценического творчества*. Оно закладывалось «в первые десятилетия XX века и шло параллельно с существованием так называемого *аутентичного*, т. е. подлинно народного, живого фольклорного исполнения» [Паштова М.М., 2008, с. 3].

По мере угасания последнего расширились как пространство функционирования, так и влияние «...ярко стилизованной традиции исполнения, ориентированной на *внешнего* слушателя. <...> Фольклор, который во все времена был призван удовлетворять *внутренние* практические (хозяйственные, терапевтические, социорегулятивные) и эстетические функции, превратился в некий суррогат. В то же время «*советское народное творчество* достигло определенных высот в искусствоведческом смысле. Оно пыталось представить свою культуру наравне с другими национальными версиями» [Паштова М.М., 2008, с. 4].

Одна из форм существования фольклора, возникшая в новых историко-социальных условиях в 90-х годах XX столетия, получила определение «исполнительского фольклоризма». Традиционное народное пение в тот период обрело новые концертные формы жизни.

«Концертный» стиль народного пения имел различные направления:

- а) этнографическое;
- б) классическое;
- в) эстрадное.

Все перечисленные направления сочетали в себе как традиционные черты народного пения, так и специфические особенности сценического искусства, что диктовалось их различными функциональными и художественными задачами. Наиболее перспективной формой эстрадного фольклоризма стали фольклорные ансамбли, чье жанровое разнообразие демонстрирует широкий

спектр сценического воплощения народной традиции – от массовых, общедоступных форм до камерных, приближенных к аутентичным, от строгих этнографических реконструкций до ярких фолк-шоу.

Способы презентации фольклора на эстраде обуславливают степень вовлеченности исполнителей в традицию. Каждый коллектив или солист индивидуально подходит к формированию репертуара, выбору исполнительской манеры, воссозданию элементов народного синкретизма, диалектными особенностям и специфике интонирования. Эволюция очевидна: от простых песенных форм артисты перешли к крупным вокальным полотнам и обработкам в различных музыкальных стилях.

Ориентация концертного исполнительства на два эстетических полюса – подлинное фольклорное творчество и академическое вокальное мастерство – породила новый концертный стиль. Фольклорное концертное представление представляет собой особую форму публичного творчества, ориентированную на высокий профессионализм, специфический контакт со зрителем и особую художественно-ценностную направленность восприятия.

Следование двум равнозначным эстетическим идеалам наиболее точно определило природу этого нового направления в вокальном искусстве. Оно потребовало от исполнителя диалектической гибкости и развитой творческой интуиции, поскольку оба идеала обладали одинаковой художественной значимостью.

Деятельность носителей фольклорной традиции, более конкретные вопросы, связанные с творческой биографией певцов-исполнителей, – предмет нашего исследования – широко изучена в отечественной фольклористике. Об этом свидетельствуют труды известных исследователей А.Н. Веселовского, В.М. Гацака, Ю.И. Марченко, К.В. Чистова, Е.В. Дороховой, В.Е. Добровольской, в фольклористическом адыговедении – труды З.М. Налоева, М.И. Мижаева, А.М. Гутова, М.М. Паштовой и др.

О назревшей проблеме изучения образа традиционного певца красноречиво говорят и материалы круглого стола «Современный исполнитель

эпоса: артист или хранитель традиции», организованного в рамках II Межрегионального фестиваля традиционной эпической песни «Горы вы, кавказские» в Нальчике (КБР) 16 декабря 2016 года. На нем обсуждались проблемы исполнительской традиции. Были заслушаны такие доклады, как: «Сказитель, текст и контекст: принципы публикации эпических сказаний (Станюкович М.В., Санкт-Петербург), «Сказительские школы в эпической серии «Свод русского фольклора» (Власов А.Н., Санкт-Петербург), «Роль исполнителя эпических фольклорных жанров в сохранении и актуализации нематериального культурного наследия» (Добровольская В.Е., Москва), «Эволюция исполнительской традиции в свете комплексного изучения» (Гутов А.М., Нальчик), «Фигура сказителя/рассказчика в процессе создания фольклорного текста (Сокаева Д.В., Владикавказ), «Сказители и собиратели карачаево-балкарского нартского эпоса (Хаджиева Т.М., Москва), «Прошлое и настоящее западно-адыгского института сказителя» (Соколова А.Н., Майкоп), «Феномен сказительства у калмыков (традиции и современность) (Басангова Т.Г., Элиста), «Сказительская школа семьи Рябининых: динамика эпического стиля» (Дорохова Е.В., Москва), «Актуализация исполнительских традиций нартского эпоса в современном культурном пространстве» (Унарокова Р.Б., Майкоп), «Историко-сравнительный анализ сказителя огузского эпоса в общетюркском контексте (Халилов А.С., Баку, Азербайджан), «Традиционное исполнительское искусство Осетии на современном этапе» (Кусаева З.К., Владикавказ).

Во всех вышеназванных выступлениях прозвучала основная мысль о том, что в современных условиях народные сказители, певцы все меньше стали функционировать в фольклорном пространстве; все интенсивнее происходил процесс «угасания» исполнительской традиции.

По поводу «угасания» Л. Раденкович, к примеру, отмечает, что «в начале XXI века фольклор, в первую очередь обрядовый, действительно переживает стадию угасания. С уходом исполнителей, родившихся до Второй мировой войны, мы почти лишаемся живых свидетелей и носителей аутентичного

фольклора. Фольклор продолжает свою жизнь в новом тысячелетии, но во многом это будет другой фольклор» [Раденкович Л., 2006, с. 39].

Некоторое объяснение причин угасания исполнительской традиции мы находим у Ю.И. Марченко: «Резкое изменение привычного уклада деревенской жизни, вызванное коллективизацией сельского хозяйства и индустриализацией экономики, привело к массовому оттоку населения в города. Новые административно-хозяйственные связи изменили сложившиеся миграционные процессы, важные для поддержания местных культур <...> Пропаганда универсальной «масскультуры» в сельской среде при подчеркнута негативном отношении к национально-художественным традициям со стороны местных идеологов различных уровней ставила под сомнение целесообразность самого существования фольклорных традиций. В результате, например, в русской песенной культуре происходит схематизация мелодики, обеднение многоголосия, упрощение принципов варьирования» [Марченко Ю.И., 1998, с. 301, 308].

С конца XX века в мире произошел бум так называемого *фолк-ревайвала*, т. е. подавляющее большинство современных исполнителей стало стремиться к аутентичности, к истокам. Разного рода *фолк-ревайвалы* стали регулярными феноменами. Они варьировались по масштабам, интенсивности и фокусу.

Также появилось множество направлений народно-ориентированной популярной музыки как *электрик-фолк*, *фолк-рок*, *фолк-панк*, *фолк-металл*, *нью-фолк* и т.д. По сей день весьма популярны во всём мире британский, американский, канадский, ирландский *фолк-ревайвалы*.

Согласно определению Т.В. Гаврилюк, «фолк-культура» представляет собой движение, объединяющее субкультурные сообщества поклонников фолк-музыки, чья деятельность сосредоточена на реконструкции этнокультурных форм. Исследователь характеризует это движение как эклектичное, экспериментальное и динамично развивающееся в условиях информационного общества. При этом фольклорная культура понимается как знаковая система второго порядка, надстраивающаяся над собственно этнической субкультурой.

Важным тезисом является положение о том, что в данном случае речь идет не о подлинном возрождении аутентичных практик и художественных форм, а об их имитации и попытке реконструкции» [Гаврилюк Т.В., 2014, с. 1122-1125].

Другим актуальным тезисом является проблема сохранения аутентичного стиля исполнения. По этому поводу, размышляя о проблемах в современной исполнительской традиции, этномузыколог Воронежской государственной академии искусств Г.Я. Сысоева отмечает, что «фольклорное исполнительство призвано сохранить в живом звучании стремительно исчезающие из нашего повседневного быта традиционные русские песни в аутентичной манере» [Сысоева Г.Я., 2006, с. 424].

Как отмечает Г.Я. Сысоева, при выборе творческой позиции руководитель ансамбля должен опираться на ряд критериев, среди которых основными являются:

- критерий аутентичности, определяющий меру соотношения реконструированного и авторского начала в фольклорном материале (имеется в виду его скрытая обработка);
- критерий идентификации традиции, фиксирующий степень узнаваемости локальной специфики;
- критерий глубины освоения традиции – от простого копирования до проникновения в суть музыкального мышления;
- критерий этнографической достоверности, различающий максимально точную реконструкцию бытового обряда и его сценическое воплощение;
- эстетический критерий, предполагающий ориентацию на лучшие исполнительские образцы либо на единичную, даже неудачную запись;
- критерий адресата, определяющий, рассчитано ли исполнение на ценителей высокого искусства или на массовую аудиторию;
- критерий характерности, выявляющий выбор между типичными и редкими (нетипичными, необычными) явлениями традиции.

От выбора задач на каждом направлении зависит, «насколько подлинно ансамбль представляет традиционную песенную культуру» [Сысоева Г.Я., 2006, с. 425]. При этом Сысоева отмечает, что не все, кто исполняет фольклор, понимают основу традиционного исполнительства. Она акцентирует внимание на ряде причин, порождающих фальсификации фольклорного исполнительства:

- желание рассматривать традиционную культуру как товар, который можно выгодно продать на рынке концертного бизнеса;
- невысокий уровень знаний и навыков руководителей коллективов в области традиционного исполнительства;
- неумение выбрать традицию в качестве модели для реконструкции;
- игнорирование традиционных методов вовлечения в фольклорное исполнительство (через игру, обряд, хоровод, припевание и т.д.) [Сысоева Г.Я., 2006, с. 425].

В основе разработанной Г.Я. Сысоевой методологии певческого воспитания лежит концепция глубокого погружения в локальную традицию, уже хорошо изученную со стороны логики музыкального мышления. «Мы изучаем не песни, – пишет она, – мы осваиваем песенные стили. Разумеется, мы делаем это не только через отвлеченное изучение законов устной традиции и теоретических проблем музыкальной фольклористики, но и через собственный опыт приобщения к народному исполнительству (накопление слуховых впечатлений, общение с народными исполнителями, опыт выступлений, организация фестивалей и др.) [Сысоева Г.Я., 2006, с. 428].

«Народная песня, – заключает Г.Я. Сысоева, – имеет определенную жизненную целесообразность, живет только в определенном этнографическом контексте, а вне его она лишается большей части своей аутентичной достоверности» [Там же, с. 432].

Размышления Г.Я. Сысоевой об «освоении песенных стилей» подтверждаются выводами М.М. Паштовой о необходимости приобретения навыков не столько «аутентики текста», сколько «аутентики стиля» исполнения (об этом ниже).

И.В. Мациевский указывает, что неразрывность этнической традиции обеспечивается непрерывной передачей исполнительских практик и стабильностью обрядового контекста [Мациевский И.В., 2008, с. 15]. Он также считает возможным частичное включение «вторичных интерпретаторов фольклора» в традицию через изучение архивов, общение с носителями, работу над фонетикой и пением, а также через осознание музыки как синкретического акта культуры [Там же, с. 15-17]. Данные принципы могут стать программой-минимум для современных исполнителей, стремящихся не просто восстановить, но и творчески развить традицию.

Проблемы преемственности исполнительских традиций, а также реконструкции и трансляции различных форм народной культуры затрагивает в своих работах Т.А. Котлярова. Она отмечает, что разрушение традиционной среды обитания, изменение образа жизни и сокращение сельского населения как основного носителя фольклора подрывают естественные механизмы передачи народной культуры.

Исследователи песенного, хореографического и обрядового фольклора фиксируют затухание или практически полное исчезновение фольклорной традиции, её вытеснение массовой культурой. В современных условиях народная культура предстаёт как фрагментарная, мозаичная. В этой связи празднично-обрядовая культура, по мнению исследовательницы, должна стать формой массового общения и одновременно способом актуализации сопричастности человека к коллективному творчеству [Котлярова Т.А., 2011, с. 418].

Анализируя на конкретных примерах соотношение фольклорной традиции и массовой культуры, Котлярова обращает внимание на следующие проблемы:

1. В процессе реконструкции празднично-обрядовых форм народной культуры Кемеровской области встречается много случайного, а порой и вредного.

2. Педагогические и социально значимые возможности использования зрелищно-игрового фольклора в праздниках и обрядах реализуются неумело и малоэффективно.

3. Работники учреждений культуры зачастую не знакомы с ритуально-магическими функциями тех или иных обрядов и праздников, не умеют вовлечь пассивных зрителей в действо.

4. При организации праздников в парках, клубах или на улице они нередко ограничиваются использованием образно-символических элементов народных праздников как внешнего антуража, не пытаясь проникнуть в суть воспроизводимых образов и действий, не выясняя их социально-историческую и эстетическую природу, а следовательно, не осознавая их педагогического потенциала в современных условиях.

Фольклорные элементы часто применяются как чисто декоративный материал, никак не связанный с художественными и организационно-педагогическими задачами праздника. Предполагается, что декоративность и экзотика сами по себе способны создать необходимый настрой и «дух» праздника. Стремясь соответствовать моде, многие коллективы упускают из виду духовно-нравственную основу народного творчества, то есть фактически пренебрегают главным – сохранением традиций. Многочисленные стилевые погрешности в исполнении, грубые ошибки в проведении обрядов и в костюмах участников становятся, к сожалению, типичными для самых разных самодеятельных коллективов.

При реконструкции празднично-обрядовых форм работники культуры редко учитывают особенности местных певческих традиций, что ведёт к искажению народных праздников и обрядов.

Наблюдения за практикой внедрения традиционных праздников в современную социокультурную деятельность, беседы с организаторами, анализ сценариев и методических рекомендаций убеждают: народные традиции используются малоэффективно. Сами организаторы признают свою несостоятельность в вопросах реконструкции и называют следующие причины:

отсутствие глубоких знаний и достаточного количества методической литературы, незаинтересованность вышестоящих органов в трансляции региональной культуры, нехватка средств на научную и экспедиционную работу [Котлярова Т.А., 2011, с. 418-424].

Развивая тему, поднятую Котляровой, В.Ю. Багринцева выявляет типичные недостатки и предлагает структурировать виды деятельности по реконструкции народной культуры. Она отмечает, что сохранение фольклора как одного из жанров самодеятельного творчества существенно не меняет ситуацию. Продуктивные формы фольклора и процессы фольклоризма, способные оживить глубинные механизмы народной культуры, по-прежнему остаются вне поля зрения официальных структур, тогда как псевдофольклор (по сути, массовая культура) активно поддерживается. Ориентация фольклорных коллективов на сценическое воспроизведение и развлекательную сторону фольклора, на театрализацию и упрощённую иллюстративность, на излишние авторские интерпретации, создание внешнего колорита без учёта стилевых особенностей локальных традиций – всё это выдаётся за способы развития народных традиций, подменяя собой реальную работу по их изучению, ответственному представлению и поиску форм преемственности в новых социокультурных условиях.

В связи с этим Багринцева предлагает различать три направления деятельности:

- сохранение традиционной культуры – научно-исследовательская, организационная и реконструктивная работа, направленная на выявление, изучение и популяризацию традиционной культуры в её естественных формах, а также на пополнение, консервацию и охрану фондов фольклорно-этнографических материалов;
- актуализация традиционной культуры – организационно-методическая, реконструктивно-творческая, художественная, образовательная, воспитательная, обрядовая, ремесленная и хозяйственная деятельность, имеющая целью внедрение жизнеспособных элементов и комплексов

традиционной культуры в современную практику, восстановление её смысловых и духовных основ, запуск механизмов самовоспроизводства традиций;

- развитие народных традиций – образовательная и просветительская работа по воспитанию художественного вкуса на лучших образцах народного искусства, а также художественно-творческая деятельность отдельных исполнителей и коллективов по созданию современных произведений, основанных на интерпретации и творческом освоении традиционных жанров и образов; сюда же относится организационная деятельность по созданию условий для включения традиционной культуры в контекст современности и воплощения национальных традиций в профессиональном искусстве [Багринцева В.Ю., 2011, с. 425-437].

Не только в России, но и за рубежом остро стоит проблема реконструкции народной исполнительской традиции. По признанию польского фольклориста Е. Бартминского, с конца XX века возрождается интерес молодого поколения к традиционной народной культуре, музыке, песням и обычаям предков; развивается целое культурное движение, так называемая «фолковая музыка», важным центром которого в Польше является Люблин.

Рассматривая возможности ревитализации, возвращения к жизни народных песен, на примере жанра новогодних колядок Е. Бартминский анализирует пять версий – от первичного исполнения сельскими певцами, публикации этой же первичной версии, к музыкальной обработке на компакт-диске группы известного исполнителя Йошко Броды, до вторичной эстрадной версии, подготовленной студентами и, наконец, новой версии в исполнении группы «Дети с Бродой» в рамках телевизионной программы.

Обобщая столь длинный путь возрождения одной песни, фольклорист приходит к выводу о том, что наиболее удачным «условием ревитализации фольклорных произведений является их «вторичная контекстуализация» в непосредственном живом исполнении, в условиях коммуникации «лицом к лицу», когда перед слушателями открывается возможность спонтанного

включения в процесс пения и участия в исполнительском сеансе» [Бартминский Е., 2010, с. 18].

Описанные выше процессы характерны и для адыгской исполнительской традиции. Многие из многочисленных специальностей джегуако со временем исчезли, другие же претерпели значительные изменения. Разрушились и естественные каналы передачи фольклорной традиции, по которым ранее осуществлялась преемственность от поколения к поколению.

С конца XX века трансформационные процессы в адыгской исполнительской традиции заметно ускорились. Среди множества факторов, повлиявших на это, можно выделить два основных. С одной стороны, глобализация и последовавшая за ней техническая революция вытеснили фольклор из привычной среды бытования. С другой стороны, мощное инокультурное окружение способствует поглощению и растворению национальной культуры, включая и фольклорную традицию.

Тем не менее, специальность певца-исполнителя народной песни, хотя и в сильно трансформированном виде, продолжает функционировать в адыгской культуре и в наши дни. В связи с этим исследование образа носителя фольклорной традиции, особенностей его поведения в полевых условиях и специфики формирования его репертуара сохраняет актуальность для современной фольклористики. Для данной диссертационной работы эти вопросы являются основополагающими.

При их рассмотрении мы опирались на труды как отечественных, так и адыгских исследователей. В частности, в работах М.М. Паштовой широко и обстоятельно изучена проблематика аутентичности исполнительского стиля. Размышляя о границах подлинно народного, живого фольклорного исполнения, исследовательница акцентирует внимание на основных параметрах аутентики, таких как «аутентика текста», «аутентика стиля», «аутентика лада», «аутентика темпа». Но подлинность – это не только сам текст, но и условия его «жизни».

Живая традиция постоянно менялась: исполнители обменивались вариантами песен, импровизировали и адаптировали материал для разных аудиторий <...>

Раньше носитель фольклора пел на своём диалекте с детства. Сегодняшний исполнитель часто учит песни сознательно, и выбор диалекта диктуется самим произведением, текстом, его фонологическими особенностями. Яркий пример – опыт группы «Жъыу» (руководитель З.Л. Гучев), где на этапе разучивания строго требовалось сохранение диалектных черт оригинала. «Это подводит нас к ключевому вопросу: что важнее для популяризации – аутентика текста или аутентика стиля?» – задается вопросом Паштова М.М.

Отвечая на этот вопрос, она утверждает, что именно «на этом перепутье и возник феномен Зарамука Кардангушева. Будучи организатором многочисленных фольклорных экспедиций и по натуре – джегуако, Кардангушев создал свой уникальный исполнительский стиль. Его песня не всегда дословно соответствовала конкретному источнику, но она «накладывалась на все аутентичные варианты одновременно в смысле аутентики стиля». Его творчество нужно рассматривать в двух ипостасях: Кардангушев-информатор, давший науке бесценные записи, и Кардангушев-ученый, творчески их переосмысливший. Современному исполнителю важно понимать эту грань: манипулируя вариантами, нельзя выходить за рамки аутентики стиля, иначе сама цель сохранения традиции теряется» [Паштова М.М., 2008, с. 7].

М.М. Паштова выделяет несколько параметров определения аутентики стиля:

а) то, что с точки зрения академической музыки кажется «фальшью» – именно эти «неправильные» полтона и четверть тона и несут в себе главный «дух» и колорит традиции.

б) в адыгской традиции не работают привычные клише: «мажор = бодро» и «минор = грустно». Здесь плач может звучать как эпическое сказание, а свадебная песня – как глубокая элегия.

Вслед за Паштовой можно сделать вывод о том, что аутентичность кроется в мельчайших, почти невидимых деталях – микрохроматике, ладовых особенностях, манере звукоизвлечения. Осознанное исполнение фольклора сегодня возможно, но его цель – не демонстрация вокальной техники, а точное воссоздание этой звуковой «матрицы», где дух скрыт в полутонах.

На вопрос, возможно ли сегодня аутентичное исполнение фольклора или оно неизбежно становится стилизацией, Паштова отвечает: «Возможно! Но для этого нужно осознанно работать с микрохроматикой и ладовыми особенностями, а не подстраивать традицию под привычные стандарты».

Говоря об аутентике лада, М.М. Паштова также задается вопросом: в какой степени музыкальное образование исполнителя влияет на аутентичность стиля? И можно ли в наше время исполнять фольклор «неосознанно», как это делали носители традиции, или же любая современная интерпретация изначально является осмысленным актом?

И вновь, обращаясь к Зарамуку Кардангушеву, который с сожалением говорил, что исполнители, получившие консерваторское образование, зачастую «потеряны для адыгской культуры», Паштова акцентирует внимание на ряде условий:

1. Академическая вокальная школа часто не способна передать специфические особенности адыгского народного песнопения.

2. Исполнитель или аранжировщик, ориентируясь на экзотического слушателя (воспринимающего традиционные лады настороженно, а иногда и как «фальшь»), может пожертвовать самыми ценными элементами. Эта «фальшь» – не ошибка в нотах, а художественное несоответствие ожиданиям слушателя, воспитанного на европейской гармонии.

Таким образом, процесс трансформации и адаптации фольклора к современным условиям оказался сложным и неоднозначным.

Очевиден тот факт, что на смену упрощённым и односторонним оценкам – будь то тезисы о «расцвете» или о «гибели» фольклора – приходит более реалистичное понимание того диалектического процесса, который представляет собой развитие народного искусства. Одни его виды и жанры безвозвратно уходят в прошлое, другие же обретают новые импульсы для дальнейшего существования.

Важно также отметить, что в самом образе жизни народа, в его морали и психологии далеко не всё подвержено коренным преобразованиям. Существуют ценности, которые на протяжении длительного времени сохраняют свою значимость. Для всех народов, в том числе и для адыгов, такой ценностью остаётся фольклор, и в особенности песенная культура. Подобно всему фольклорному корпусу, она находится в постоянном движении и развитии: одни жанры (например, смеховые песни) продолжают активно функционировать и служат основой для возникновения новых форм; другие же, не отвечающие запросам времени, исчезают или трансформируются.

Фольклор чутко реагирует на любые изменения, происходящие в обществе. Сохранность сочинительских и исполнительских традиций находится в прямой зависимости от культурно-экономической жизни конкретного региона. Однако, поскольку процессы, переживаемые в регионах, протекают в русле общероссийских тенденций, фольклорные произведения, бытующие на локально ограниченных территориях, подвергаются тем же изменениям, что и фольклор в целом.

1.2. Институт джегуако в исторической динамике: от традиционного носителя-универсалиста к исполнителю советской эпохи

Изучение творческой биографии певца является ключом к пониманию специфики функционирования адыгской исполнительской традиции, динамики ее развития, форм ее объективации в современных условиях. Для этих целей нами собраны материалы о сотнях исполнителей. Творческая биография певцов

старшего поколения, живших на протяжении почти всего XX века, изучалась по архивным и опубликованным материалам. Для сбора информации о действующих исполнителях, в том числе об участниках современных фольклорных ансамблей, была разработана специальная анкета, в которой предложены вопросы, касающиеся как биографических данных, так и особенностей их исполнительской деятельности. Также использованы материалы интервью с отдельными исполнителями.

Исследование вопросов, касающихся статуса исполнителя в ансамблях, специфики формирования репертуара и его источников, способов усвоения исполнительской специальности, способствовало выявлению характера изменений исполнительской традиции в современных условиях.

Как известно, исполнитель народной песни (*орэдылу*) являлся одной из ведущих специальностей в рамках института джегуако. Динамика формирования современного певца прослеживается от традиционного носителя-универсалиста к нынешним формам исполнительства. Исследуя институт джегуако, З.М. Налоев подробно проследил этот путь.

Джегуако, по определению исследователя, представляли собой народных профессиональных специалистов в области различных искусств. В своей совокупности – музыка, пляска, песня, стихотворчество, акробатика, эквилибристика, вентрология и другие – эти искусства изначально осмыслились как средство воздействия на природу и судьбу: чтобы вызвать изобилие хлеба, скота, дичи, исцелить больных, навести или отвести порчу. Выражаясь современным языком, это была магия – музыкальная, вербальная, знаковая, мимическая. Джегуаковская магия-искусство проявлялась главным образом в трудовых, военных, обрядовых и праздничных сферах народной жизни, сопровождая человека от рождения до похорон [Налоев З.М., 2011, с. 13].

Не менее значимой была и вторая, развлекательная, функция искусства народных мастеров. Собирая толпы на сельских площадях, во дворах или кунацких, они исполняли песни, устраивали цирковые, кукольные, драматические и хореографические представления, вовлекая зрителей в

действие. Эти игры захватывали и старого, и молодого, внося разнообразие и праздник в тяжелую монотонную жизнь крестьянина и ремесленника, принося радость и отдых [Налоев З.М., 2011, с. 13].

Джегуако выступали также строгими блюстителями общественной нравственности и рыцарского кодекса «адыгэ хабзэ». В песнях, стихотворениях и остроумных репликах они прославляли доблесть и высмеивали пороки. Их похвалы добивались, их порицаний боялись все – от князя до холопа. Известно, что девушки могли отвергнуть жениха, ставшего героем смеховой песни.

По словам одного из джегуако, приводимым С. Урусбиевым, сила их влияния оценивалась так: «Я одним словом своим из труса делаю храбреца, защитника свободы своего народа; вора превращаю в честного человека...». На эти слова как на пример высокого общественного сознания народных песнотворцев ссылались академик А.Н. Веселовский и М. Горький.

Профессионализм джегуако по своим основным параметрам был подобен профессионализму ремесленников – кузнецов, плотников, гончаров, шорников. Они перенимали у наставников традиционные приёмы и формы организации труда, окружали своё ремесло тайной, которую открывали даже не всем ученикам.

Им была свойственна определённая кастовость и особый образ жизни: странствуя группами, они обслуживали своим искусством разноразличное население региона, и ремесло служило для них основным источником существования. Всё это сообщало их искусству значительный консерватизм. Примечательно, что вместе с кузнецами, лекарями и даже наездниками джегуако имели общего покровителя – божество демиургов Тлепша. Исторически институт джегуако развивался под знаком секуляризации и превращения ремесла в искусство [Налоев З.М., 2011, с. 13-14].

Пользуясь огромной популярностью, джегуако оказывали гуманистическое влияние на общество: прославляли защиту родины от врагов, но не междоусобицу и набеги; воспевали борьбу против угнетателей, но не деспотизм и право сильного; защищали право женщины выбирать мужа, но не

продажу дочерей за калым; высмеивали ханжество, но не безнравственность; учили добру и справедливости, будили мечту о свободе. Не стеснённые социальными и политическими табу, они свободно отстаивали перед аристократией и духовенством идеологию трудового крестьянства. На всенародных и семейных празднествах они организовывали традиционную художественную программу и руководили ею [Налоев З.М., 2011, с. 14].

По мнению исследователя, джегуако составляют одну историческую типологию с древнегреческими аэдами, французскими жонглерами, немецкими шпильманами, испанскими хуглерами, скандинавскими скальдами, русскими скоморохами, украинскими кобзарями, грузинскими мошаире, дагестанскими ашугами, тюркскими акынами и жирчи. Каждый этнос имел своих джегуако, именую их собственными терминами; они были порождением народной культуры и составляли ту почву, на которой впоследствии вырастали нетрадиционная литература, музыка, театр и цирк [Налоев З.М., 2011, с. 16].

Процесс профессиональной дифференциации архаического джегуако своим началом уходит в глубь веков, но она продолжалась и до исчезновения самих народных певцов в XX столетии.

В истории этого длительного процесса можно различить также два этапа.

Первый – архаический – этап профессиональной дифференциации синкретического джегуако проходил по сложным функциональным признакам. Выделяется культовый персонаж аграрных и семейных обрядово-праздничных действий *ажэзгафэ* (в русской транскрипции – ажагафа: «заставляющий козла плясать»), мим в маске козла. Он был популярным персонажем карнавального праздника возвращения пахарей, свадьбы и чапца (лечебный обряд); иногда входил в бродячие джегуаковские труппы (например, в цирковом ансамбле чегемской джегуаковской труппы). Ажагафовские пантомимы входили компонентом в игры на плясовых и игровых площадках обрядово-зрелищных форм, что, на наш взгляд, указывает на генетическую связь между джегуако и ажагафой.

Выделяется также *Іэзэ* (в русской транскрипции – аза: «искусный») – знахарь, лекарь, который, возможно, когда-то являлся типологическим аналогом шамана. При помощи вербальной – стихотворной и песенной – магии он «лечил» больных в чапще и вне его. Постепенно он обретает и специальности костоправа, травника и хирурга, в которых достигает серьезных успехов.

Стихотворно-песенная лечебная магия и общие обрядовые формы проявления свидетельствуют о генетической связи между знахарем и джегуако, сохранившим некоторые магические функции даже в начале XX века (например, черкесский джегуако М. Хурбизов, который, по рассказам, нашептыванием заставил змею раздуться и лопнуть, жил в советское время).

В этой функциональной дифференциации институт джегуако, обособившись от ажагафы и знахаря, сохраняет за собой ту область деятельности, которую мы на современном языке именуем искусством. После своего обособления он становится самым популярным персонажем во всех общенародных, профессиональных и семейных обрядах и празднествах, а также вне их, т. е. в будничной жизни <...>.

После своего обособления институт джегуако начинает интенсивнее развиваться в сторону нарождения и становления эстетических функций. Усложнение жизни феодального общества, рост общественной потребности в культурной услуге и, в этой связи, постепенное накопление художественных богатств и профессиональных элементов вели к специализации джегуаковского труда, к разделению синкретического института на узкие специальности – это **второй этап** единого исторического процесса развития народного профессионального искусства [Налоев З.М., 2011, с. 15-16].

На втором этапе также выделилось несколько специальностей:

1. *Орэдус* – песнетворец, маг и певец. Он не только исполняет песни, но и воспекает в своих песнях подвиги, слагает походные песни, приносящие удачу в бою. *Дружинный певец* – это эпический песнетворец. Самая популярная модификация орэдуса-джегуако – *придворный поэт*, типологически близкий к

европейским трубадурам и скальдам. Следующая модификация – *лирик*, сочинявший *гыбзы* (песни-плачи): аллегорические, смеховые, любовные, плясовые, а также стихотворные импровизации (абадзех Тхайшау Аутлев (XIX в.) – песни о Мэзгуаш, Цырац, о Хакуриновых; кабардинец Камбот Абазов (XIX в.) – Песнь о дереве, О железной дороге; Ляща Агноков (XIX-XX вв.) – стихи «Эй, Урух могучий», «Аллах над нами стоит неусыпный» и др.; черкес Сагид Мижаев (XIX в.) – смеховые песни «Удобненский склон», «Песня о свадебном поезде» и др.; кабардинец Кильчуко Сижажев (XX в.) – смеховые, любовные песни, плачи, импровизации; народные поэты-усак¹⁰ (XX в.) – Цуг Теучеж, Бекмурза Пачев, Амирхан Хавпачев).

2. *Орэдылу* – солирующий певец (Зафес Куваев, Битлустан Тлипшев, Мирзабек Ордоков, Гузер Хасанов и др.).

3. *Пицынао* – музыкант инструменталист (XIX–XXвв – Махмуд Хапай, Шеунатуко Анчок, Эльмирза Шаожев, Асхад Шогенов и др.).

4. *Къэшъуак¹⁰* – плясун.

5. *Пиысэнъб / пиысэлуат* – сказочник.

6. *Хъатияк¹⁰* – церемониймейстер.

7. *К¹⁰лэпсэрык¹⁰ / к¹⁰лэпсэрышъу* – канатоходец / канатный плясун (эта специальность отмерла еще в XIX в.).

8. *Гуашэгъафэ* – «куклу плясать заставляющая» (этой специальности тоже не стало с XIX в.).

Таким образом, профессиональная дифференциация института джегуако привела к выделению значительного количества самостоятельных специальностей <...>. Со временем они создали «джегуаковские» труппы во главе с **джегуако-тхамадой**, т. е. корифеем [Налоев З.М., 2011, с. 16-22].

Все джегуаковские труппы – странствующие, оседлые, придворные – обладали традиционной организационной структурой, помогавшей им быть мобильными и относительно прочными, решать свои творческие и практические проблемы и обеспечить непрерывность своего существования и развития [Налоев З.М., 2011, с. 28].

Особую значимость для нашей работы имеет замечание З.М. Налоева относительно роли странствующих и дружинных джегуако в национальной и межнациональной коммуникации. В частности, он пишет: «В старину, когда единственными средствами передвижения были верховая лошадь и арба, общение людей даже в пределах одного племени было затруднено расстоянием. Люди разных племен и народностей, разделенные межнациональными, религиозными, политическими перегородками, были, надо полагать, еще более разобщены и изолированы.

В условиях такого малоподвижного образа жизни народов странствующие джегуако и дружинные песнотворцы были призваны компенсировать недостаточность культурного и светского общения как внутри народностей, так и между ними. Выполнение ими этой функции облегчалось не только интернациональностью языка искусства (песни, музыки, хореографии, цирка и т. д.), но также и тем, что джегуако нередко владели языком соседних народов. Так, знаменитый Ляша Агноков легко объяснялся с ногайцами и адыгейскими племенами на их языках. Камбот Абазов из Малой Кабарды неплохо говорил на осетинском и ингушском языках. Кильчуко Сижажев в совершенстве знал карачаево-балкарский язык» [Налоев З.М., 2009, с. 454-455].

Налоев также отмечает, что, участвуя в обрядовых празднествах, странствующие джегуако и дружинные поэты распространяли по свету свое искусство, разносили свои и чужие произведения (хохи, песни, плясовые мелодии и др.) и, конечно же, перенимали искусство соседних сел, племен и народностей.

Следует сказать, что внеобрядовые, то есть светские формы общения в жизни джегуако занимали больше места, чем обрядовые, так как праздники случались нечасто, а светское общение было постоянным.

Светские формы общения джегуако и песнотворцев Налоев разделяет на два типа: первый – это открытые концерты на площадях и улицах, рассчитанные на простых зрителей, в основном – стариков и детей, а вечером – на все население села; второй тип – это вечера-концерты в кунацких. Здесь

впервые исполнялись новые героические песни, делились новостями, молодежь обучалась песням, пляскам, политике, мудрости, истории, рыцарскому этикету – всему, что необходимо молодому адыгу. «Кунацкая была и гостиной, и концертным залом, и кабинетом, – пишет З.М. Налоев, – где решались политические проблемы, и университетом для подрастающего поколения. В кунацких встречались люди разных языков и культур, поэтому она стала одним из важнейших каналов культурного, эстетического взаимообмена народов Северного Кавказа» [Там же, с. 457].

В формах общения джегуако с народом Налоев выделяет два взаимосвязанных аспекта: социально-политический и эстетический.

К социально-политическому аспекту коммуникативной деятельности джегуако и песнотворцев он относит то, что они играли роль живой газеты, разнося вести о самых важных с их точки зрения событиях дня. Благодаря джегуако народ получал некоторую информацию о жизни соседних племен. В этом же аспекте исследователь рассматривает деятельность джегуако в качестве распространителей адыгского этикета. Он пишет, что джегуако «регулировал, облагораживал поведение человека в обществе, воспитывал в нем патриота и защитника правды и добра». Таким образом, джегуако играли чрезвычайно важную историческую роль «в гуманизации человеческого сознания, человеческих отношений, а также в отстаивании свободы родины» [Там же, с. 458].

Далее З.М. Налоев подробно описывает участие странствующих джегуако и в других мероприятиях, имевших серьезное гуманистическое значение. И он приходит к выводу о том, что «странствующие джегуако и дружинные песнотворцы оказывали заметное влияние на формирование общественного мнения не только одного села, одной долины или даже одного племени, но и целого региона» [Там же, с. 460].

Также внимание исследователя акцентируется на эстетическом аспекте коммуникативной деятельности странствующих джегуако и дружинных песнотворцев. Он характеризуется созданием и распространением ими

произведений искусства – песен, стихотворений, сказок, танцевальных мелодий, цирковых номеров и др.

Налоев подчеркивает, что песенный взаимообмен между адыгскими субэтносами на уровне устного творчества продолжался непрерывно, несмотря на то, что языки кабардинцев и адыгейцев разошлись и стали самостоятельными. «Главным переносчиком и передатчиком здесь тоже был, – пишет Налоев, – джегуако и дружинный песнотворец. В героический период они переносили от одного народа к другому историко-героические песни и сказания. Так, «Андемиркан», «Большое ночное нападение» и другие песни, созданные кабардинцами, стали любимыми песнями и среди кяхских (адыгских субэтносов – С. К.) племен. Песни «Хатха Кочас», «Ошнауская битва» и другие, рожденные у кяхских племен, стали своими в Кабарде.

При переносе песен от одного народа к другому джегуако руководствовались их общественно-политической и эстетической актуальностью» [Там же, с. 462].

Вывод Налоева о том, что «джегуако сыграли исключительную роль в культурном взаимопонимании и взаимообогащении народов» и что они были «созидателями и распространителями демократической культуры» вполне соотносим с ролью современных исполнителей.

Использование новых технологий во многом расширило простарнство функционирования и скорость распространения песенного фольклора адыгов. Несмотря на глубокие трансформационные процессы, произошедшие с исполнительской традицией, неизменным и в условиях современности остается исключительная роль джегуако-исполнителя в поддержании единого этнокультурного пространства.

Как видим, З.М. Налоев четко выделил из института джегуако специальность исполнителя народной песни и глубоко исследовал основные функции и особенности его деятельности.

Российская фольклористика тоже обращалась к определению типологических характеристик певца народной песни. Можно указать на труды

А.Н. Веселовского, В.М. Гацака, Т.А. Котляровой, Ю.И. Марченко, Г.Я. Сысоевой, К.В. Чистова и др.

В попытке определить типологию советского сказителя в отечественной фольклористике предпринимались различные подходы. Так, И.В. Козлов считает, что в 1930–1950-е годы «советскими сказителями» называли тех, кто складывал эпические и лиро-эпические произведения с советской тематикой. Он предлагает условно разделить советских сказителей на три группы с точки зрения их принадлежности к традиции.

В первую группу И.В. Козлов относит носителей традиционного фольклора, владевших эпическими или лиро-эпическими жанрами и создававших на основе своего репертуара произведения о новой жизни.

Во вторую группу – сказителей из числа колхозников и отчасти рабочих, не знакомых с эпической традицией, но хорошо владеющих более массовыми фольклорными жанрами: частушками, общеизвестными песнями и прозаическими фольклорными жанрами.

В третью группу отнесены создатели лиро-эпических новообразований (ЛЭН), которые, владея письменным литературным языком, сознательно сочиняли произведения, ориентированные на фольклорные жанры [Козлов И.В., 2012, с. 325-332].

В рамках классификации, предложенной И.В. Козловым, представляется возможным рассматривать и типы исполнителей, выделяемые в адыгской (черкесской) исполнительской традиции.

Так, фольклорист Г. Схаплок, основываясь на манере исполнения песен, подразделяет адыгских народных певцов на две условные группы.

К первой группе он относит певцов, исполняющих песни в духе сложившегося народного песнопения. Это преимущественно люди, не имевшие профессионального музыкального образования, родившиеся до Октябрьской революции. Их можно охарактеризовать как старшее поколение певцов.

Вторую группу составляют народные певцы, чьё исполнительское мастерство опирается главным образом на народные традиции, но при этом

допускает элементы профессионализма. Большинство из них музыкально грамотны и исполняют песенно-поэтические произведения под руководством профессиональных музыкантов. Они относятся к среднему поколению адыгейских певцов советского периода [Схаплок Г.Ю., 2013, с. 36-38].

Яркими представителями первой группы Г. Схаплок считает выдающихся исполнителей адыгского фольклора Алия Схалыхо и Габидет Беретарь.

Алий Схалыхо, родившийся в 1882 году в ауле Афипсип, обладал исключительной памятью, творческой фантазией и прекрасным исполнительским дарованием. В его творчестве сохранилось не только традиционное эпическое наследие адыгского народа, но и произведения, созданные после Октябрьской революции. Репертуар певца включал как старинные песни, так и сочинения советской эпохи. Характерно, что к исполнению разных произведений он подходил в соответствии с жанровой традицией: героические пшинатли исполнял речитативно-напевно, подобно нартским эпическим песням, а произведения малых форм – в манере протяжных лирических песен. Особое место в его репертуаре занимали пшинатли о Ленине, партии и революции, которые он исполнял в стиле пшинатлей о нартах [Схаплок Г.Ю., 2013, с. 36-38].

О высоком статусе народных певцов в адыгском обществе свидетельствуют многие исследователи. Как отмечает Р.Б. Унарокова, для понимания истоков непреходящего влияния адыгской народной песни достаточно вспомнить, каким авторитетом и неприкосновенностью пользовались певцы. Они были желанными гостями на любом собрании; их слово могло прославить достойного и ославить недостойного. Слово джегуако вдохновляло на большие дела и высмеивало пороки, поэтому сильные и знатные побаивались их [Унарокова Р.Б., 2004, с. 166].

С. А. Урусбиев в своё время описывал эту ситуацию так: «Обыкновенно в том месте, где проходил джегуако, замечалось некоторое движение; один поправлял свою папаху, другой – кинжал, третий – газыри, словом, каждый обнаруживал боязнь, как бы джегуако не подметил какого недостатка в нем и

не осмелял его в резкой остроте» [Урусбиев С. А., 1881, с. 6].

А.Н. Веселовский, ссылаясь на одного из джегуако, о котором упоминал Урусбиев, приводил его слова: «Я одним словом своим из труса делаю храбреца, защитника своего народа; вора превращаю в честного человека; на мои глаза не смеет показаться мошенник: я – противник всего бесчестного, нехорошего» [Веселовский А.Н., 1940, с. 116, 491].

Адыгские просветители, европейские авторы, писавшие об адыгах, и современные фольклористы, исследовавшие институт джегуако, приводят множество свидетельств, позволяющих считать бесспорным фактом былой расцвет этого института как общественного явления.

Исследуя институт джегуако, З.М. Налоев также выделяет несколько типов исполнителей, составлявших один из основных цехов этого института. Первый и наиболее древний тип – певец-маг, который вместе с хором или без него (когда произносил хохи) призывал для общины или семьи изобилие злаков и скота, предрекал счастье, исцелял больных. Он имел непосредственное отношение к становлению обрядовой песни и благопожеланий. Импровизация была его исконной чертой, однако ни им самим, ни обществом она ещё не осознавалась как творчество; в этом плане его труд сравним с языкотворчеством.

Второй исторический тип архаического певца, существенные черты которого прослеживаются в песенном творчестве адыгов, – певец эпический. Его становление как профессионала-песенника связано с выходом эпической песни из обряда и функциональным отделением песенника от вождя и полководца. Освободившись от оков обряда и обязанностей военно-политического руководителя, певец начинает быстро развиваться как джегуако, подвизаясь к дружинному быту. Певческие версии нартских сказаний исследователь связывает именно с его творчеством.

В отличие от певца-мага, у которого доминировало сочетание исполнительства и неосознанной импровизации, у певца эпического на первый план выходит активная импровизация – создание певческой формы для

традиционных эпических сюжетов [Налоев З.М., 2011, с. 14].

Институт придворного джегуако развивался параллельно со свободными бродячими джегуако – скоморохами. Они не только мирно уживались, взаимодействуя друг с другом, но и свободно могли переходить из одного состояния.

Придворный джегуако был материально и политически зависим от князя-сюзерена: джегуако обслуживал его магически, идеологически и эстетически, а он, в свою очередь, обеспечивал джегуако материально.

<...> Придворный джегуако ходил в походы с сюзереном, создавал и пел песни, «приносящие удачу» в бою; своим пением перед боем и во время боя вдохновлял его воинов на подвиги; прославлял храбрых и высмеивал малодушных; в своих песнях он воспевал походы и подвиги сюзерена, а также его войска.

З.М. Налоев также выделил несколько типов ансамблей, одним из которых является певческий ансамбль.

По замечанию Налоева З.М., народный певческий ансамбль должен был состоять из следующих лиц: 1) уэрэдгъэлу – солирующего певца (который, задавая тон всей поющей группе, являлся тхамадой ансамбля); 2) инструменталистов (камиляпша, шичепшинао, пшинадукокао или пшинао), которые сопровождали пение, придавая ему большую музыкальность и суггестивность; 3) ежью пашэ (в русской транскрипции – ежу-паша) – ведущий голосового сопровождения, лидер, задающий тон хору, который поет в унисон (реже – в октаву, еще реже – параллельными квартами и квинтами) функционально обособленную партию, полифонически гармонирующую с партией солиста: он также придает пению большую музыкальность и суггестивность; здесь следует уточнить, что кроме ведущего голосового сопровождения (*жъыу пац*) в певческий ансамбль также входило несколько человек, выполняющих роль *жъыу к1ац* (Налоев в этой же статье называет их *голосовым сопровождением*). 4) инструменталист (чаще всего это был исполнитель на шичепшине или апапшине; если песня была плясовая, в группу

сопровождения входил ансамбль инструментов, в более позднее время – гармонь); 5) трещоточники (от одного до четырех человек), регулирующие ритм и темп интонирования песни.

Участие в певческом ансамбле инструменталистов не было строго обязательным, поскольку ежу дублировал их функции, но все знали, что их отсутствие наносило ущерб художественному уровню пения.

Трещоточники, которых иногда набирали на месте, также могли выполнять функции ежу и ежу-паши. В ежу самое активное участие принимали те, для кого пели джегуако – если не все, то многие из них. Порой голосовое сопровождение могло насчитывать от 2–3 до 10–15 и более человек.

Состоятельные дома в составе свадебного поезда посылали за невестой и певческий ансамбль, в котором были, как минимум, уарадгау (певец-солист), инструменталисты (несколько традиционных инструментов и гармонь) и ежу-паша. Для ансамбля было очень важно, чтобы голосовое сопровождение интонировалось в принятой у них форме, а это лучше всех мог обеспечить лидер своего хора.

Певческий ансамбль содержался в чегемской джегуаковской группе Т. Шогенова. Адыгейский певец Зафес Куваев набирал себе хор из скоморохов (джэгуальэ) и водил с собой туда, куда его приглашали петь» [Налоев З.М., 2011, с. 36-37].

Следует отметить, что Налоев не оговорился, когда сказал, что Зафес Куваев не имел постоянной группы, а набирал себе хор из тех, кого знал, т. е. своих сверстников, родившихся в конце XIX – начале XX в., таких же, как он, перенявших исполнительскую специальность от старшего поколения по традиционным каналам связи – в хачецах (кунацких), на народных игрищах. Подобные группы исполнителей, от случая к случаю собиравшиеся вокруг лидера, в 60–70-х годах XX столетия функционировали на локальных территориях Адыгеи, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, Причерноморской Шапсугии, четырех аулах Успенского района Краснодарского края.

З.М. Налоев в качестве примера описал деятельность ансамбля Тхаишау Аутлева из Абадзехии, жившего в XIX веке. В частности, он отмечает, что «Тхаишау Аутлев отлично владел четырьмя джегуаковскими специальностями: певец, песнетворец, игрец на шичепшине, хатяко на праздничных плясках. Практически он мог заменить любого члена ансамбля. Кроме того, обладая организаторскими способностями и джегуаковским авторитетом, ему приходилось возглавлять ансамбль.

В ансамбль Тхаишау, кроме самого тхамады, входило 5–6 человек: знаменитый в Западной Черкесии шичепшинист Куйнеш Джанчатов, певец Щэмэджук и два–три певца для голосового сопровождения песни. Когда Аутлев запевал песню, Куйнеш играл роль *жьупаш*, т. е. возглавлял голосовое сопровождение; когда запевал Шэмаджук, Тхаишау становился *жьупаш*. Они же и аккомпанировали на шичепшине.

Ансамбль Т.П. Аутлева был *певческий*. Он редко обслуживал плясовые круги. Такие джегуаковские группы предназначались для обслуживания кунацких, где обычно устраивались празднично-обрядовые пиры, чапщи и развлечения для гостей. Поэтому, главными для подобных ансамблей являлись специальности певца <...>.

Популярность ансамбля держалась на песнетворческом и певческом таланте джегуако-тхамады, на игровом мастерстве обоих шичепшинистов, слаженности коллектива.

Тхаишау знал и исполнял очень много песен (чужих и своих), отлично играл на инструменте... Куйнеш Джанчатов уорского происхождения и первоклассный шичешинао придавал ансамблю особое обаяние. Говорили, что его инструмент из особенного материала и имеет свою душу: он то плакал, то смеялся, то «терял» голос. Возможно, подобное представление было связано с его артистизмом и остроумием. Широкой популярности песен Тхаишау сильно способствовал аккомпанемент Куйнеша» [Налоев З.М., 2011, с. 181].

Изучая архивные документы и публикации о певцах, зафиксированные с начала XX века и до начала XXI столетия, мы пришли к выводу, что

подавляющее большинство записей касалось биографических данных и частично репертуара. Иногда в экспедиционных программах прописывали вопросы, касающиеся характеристики своеобразия исполнительской деятельности. Показательна в этом отношении деятельность известного музыканта-собираателя адыгских народных песен Г.М. Концевича. Ещё в 30-е годы XX столетия в разработанную им программу по сбору народных песен в адыгских аулах были включены следующие пункты:

- фиксация фамилии, имени, отчества певца, певицы, сочинителя, музыканта, их возраста, грамотности, тембра исполнения; фотографические снимки типичных представителей; точный адрес;

- группировка песен по содержанию: исторические, военные, героические, бытовые, пастушеские, посидельные, уличные, обрядовые, колыбельные, свадебные, любовные, шуточные; детские (игры-забавы), частушки, похоронные, причитания, поминальные, веснянки, Первомайские, хороводные, плясовые, трудовые (посевные, жатвенные и др.), фабричные, заводские, приветственные, революционные и т.п. Необходимо оговориться, что некоторые из перечисленных жанров не соответствуют адыгскому фольклору, однако в данном случае для нас принципиально важна сама классификационная схема, предложенная собирателем;

- полная запись содержания каждой песни и мелодии, а не только первого четверостишия (подобные неполные записи встречаются в архивных материалах середины и конца XX века, что чаще всего было связано с недостатком кассет);

- запись подлинного текста во время исполнения мелодии, а не отдельно после пения, с последующим переводом на русский язык (данный принцип сформулирован точно, но, к сожалению, соблюдался не всегда, из-за чего в архивах АРИГИ остались не полностью зафиксированные тексты);

- заглавие каждой песни должно принадлежать исполнителю (этот принцип вполне соответствует научным требованиям, однако также выполнялся не всегда);

- фиксация способов исполнения, терминологии, позы, движений певца во время исполнения (это положение касается контекста, но также не всегда учитывалось);

- при записи оригинальных мелодий следует учитывать, что песням свойствен сбивчивый ритм, обусловленный неравномерностью своеобразия народности; динамические оттенки и акценты певца могут служить основой записи, при этом рекомендуется избегать привычного тактового деления и отмечать каждую музыкальную фразу соответствующим размером [Концевич Г.М., 1997, с. 295]. Данное требование, точно отражающее особенности исполнительской традиции, практически не выполнялось ни в 30-е годы, ни позднее.

Как видим, уже в 1931 году Г.М. Концевич достаточно скрупулёзно разработал принципы фиксации народных песен применительно к адыгскому материалу и подробно описал свои наблюдения. В частности, он отметил: «Всего участвовало певцов, певиц и музыкантов 101 человек, записано всех песен – 164, из которых 4 песни не закончены. Слушателей за время нашей работы, в моменты записывания и фотографирования было в среднем до 70 человек в каждом ауле, а всего, следовательно, до 900 человек». (В данном случае мы видим, как в то время был специально смоделирован сеанс записи, максимально приближенный к естественным условиям хачеца, где обычно исполнялась песня).

Г.М. Концевич продолжает: «Собирать народные песни, т. е. прослушать мелодию и текст, записать, привести в порядок, редактировать их, не искажая напева, сохраняя характерные национальные особенности его, – труд довольно сложный, требующий большого навыка, терпения, любви и знаний: нужно бережно разобраться в каждой песне, отыскать её основную мелодию и выделить наиболее интересные варианты.

Изредка забытые, или искажённые, или перепутанные слова песни заставляют других певцов протестовать или возражать против неточной передачи; возбуждённая дискуссия певцов и слушателей переходит иногда в

спор, в конечном результате которого всё же «выпрямляют» песню и приходят к единому соглашению». (Остаётся удивляться, насколько точно композитор подметил характерные особенности бытования адыгской народной песни в пространстве хачеца).

Техническая сторона работы по записыванию песен описывается им следующим образом: сначала предлагалось вспомнить песни, известные собравшимся певцам, или же составлялся перечень ранее намеченных к записи песен. После обсуждения певцы останавливались на какой-либо песне и исполняли её сначала до конца. Если певца сопровождал хор, то в первую очередь записывался мотив хора в процессе исполнения, после чего производилась тщательная проверка при помощи голоса в сопровождении шичепщина, а иногда и вместе с певцами. Устанавливалась точная запись, подтверждаемая возгласами певцов и слушателей: «правильно записал», «хорош», «так», «верно», «очень даже хорошо», «очень даже верно», «молодец» и т.п. В противном случае певец, указывая на неправильно записанную ноту, настойчиво добивался точности.

Затем Ибрагим Цей записывал слова песни, ограничиваясь на первый раз началом (первым куплетом), соответствующим законченному мотиву. Певец или повествователь вместе с хором исполнял песню несколько раз, пока окончательно не устанавливалось своевременное вступление хора. Песни, сопровождаемые камылем, фиксировались параллельной нотной записью; ритмические удары трещоток записывались отдельной строкой. После повторной проверки записывались остальные слова песни.

На каждый аул тратилось от 2 до 6 дней. Собранный материал, по признанию самого собирателя, далеко не исчерпывал всего песенного богатства по причинам краткости срока (2 месяца) и отсутствия некоторых певцов (полевые работы, отъезд, болезнь, смерть). (Сравнивая замечания композитора с современными условиями записи, когда есть возможность одновременно фиксировать вербальный и музыкальный тексты, становится понятным, насколько сложно было сохранять в записях аутентичность стиля).

Песни исполнялись мужчинами и женщинами в возрасте от 18 до 100 лет, девицами, юношами, людьми среднего возраста, стариками и старухами. Старинные песни по содержанию были преимущественно военно-исторического характера, семейно-бытовые, сельскохозяйственные, любовные, свадебные, танцевальные, колыбельные; из новейших – колхозные.

Песни повествовательного характера иногда исполнялись речитативно, как сказание, и обязательно в сопровождении хора (преимущественно мужского). Дословный текст большинства песен не был переведён на русский язык; собирателя знакомили лишь с общим кратким содержанием, поэтому он не берётся анализировать и группировать их по содержанию.

Особого внимания заслуживают живые зарисовки Г.М. Концевича, воссоздающие атмосферу записи: «...Появляются шичепщин, камыль, трещотка и гармоника. Комната уже переполнена; молодёжь у дверей, наружные окна усеяны юными головками. Полное внимание. Дисциплина образцовая. Затаив дыхание, все зорко всматриваются в малейшие детали техники записи. Некоторые из слушателей не выдерживают молчания, увлекаясь песней, присоединяются к общему хору. Работа пошла полным ходом. Певец и хор, воодушевлённые вниманием многочисленной публики, поощряемые трещотками и рукоплесканиями в такт песни, продолжают усиливать голоса, ускорять темп. Песня захватывает всех, и тогда не остановить уже певцов при окончании её. За песней полилась живой струёй вторая, третья...» [Концевич Г.М., 1997, с. 280-281].

В экспедиции, которую описывает Г.М. Концевич, его сопровождал Ибрагим Цей, записывавший вербальные тексты и помогавший с переводами на русский язык. Впоследствии И. Цей вспоминал: «Мне казалось, достаточно певцу и хору пропеть одну и ту же мелодию несколько раз, как её сейчас же можно и записать. На практике же дело оказалось гораздо труднее и сложнее. Действительно, нужно иметь большой опыт, неограниченную любовь, большое терпение и усидчивость в процессе записи, приведения в порядок и немедленной переписи начисто уже записанного. Григорий Митрофанович

Концевич оказался обладателем всех этих качеств. По шестнадцать часов он просиживал над записями мелодий; старался записывать их точно, как звучат в передаче от певца, гармоника или шичепшина» [Цей: архив АРИГИ, П.27, д.3].

Таким образом, материалы Г.М. Концевича представляют собой уникальное свидетельство, достаточно точно описывающее адыгское фольклорное поле 30-х годов XX века и фиксирующее как саму песенную традицию, так и условия её бытования и методы работы с ней. В записях четко прослеживаются характерные особенности исполнительской традиции, сложившиеся около ста лет назад. Основной фигурой и тогда, и сегодня остаётся певец-исполнитель песни (одиночный или ансамбль).

Итак, на основе комментариев и замечаний Г.М. Концевича мы составили обобщенный образ традиционного исполнителя, творившего в так называемом «хачецевом пространстве» (термин М.М.Паштовой). В первую очередь певец в описаниях Г.М. Концевича исполнял песни в сопровождении ансамбля, состоящего из нескольких типов *жъыуакло* (подголоски) и инструменталистов (шичепшин и трещотки). Присутствие слушателей и их реакция на исполняемую песню говорит о том, что певец владеет материалом, достаточно «погружен» в фольклорную культуру и обладает навыками пения на миру. Он также способен варьировать текст, реагируя на слушателей.

Однако ансамблевая форма исполнения несколько ограничивает его, заставляя придерживаться правил, принятых ранее данным ансамблем. Это ещё один вывод, который мы сделали, исследуя записи Г.М. Концевича.

Ансамблевый тип исполнения народной песни в фольклорном поле адыгов является традиционным. Следует сказать, что в каждом хачеце складывался свой ансамбль. Певец формировался в нем как самый лучший знаток основного корпуса фольклора, функционирующего на данной локальной территории. Этот певец формировал и подголоски. Инструменталистом мог быть тот же певец или известный в этом населённом пункте шичепшинао.

Впоследствии эта форма исполнительской практики разрушалась. К середине XX века, когда исчезли хачецы, остались единицы сказителей-певцов,

владеющих аутентичным стилем исполнения, и когда сама песня вытеснилась из этнического пространства, одиночный певец вынужден был взять на себя обязанности других членов ансамбля: инструменталиста, *жъыуакло* (подголосок), а также роль комментатора песни. Он умело встраивал историю песни, толкование отдельных слов и выражений в сеанс песнопения. Об этом можно судить по работам З.М. Налоева (2011), Ш.Х. Хута (1984), А.М. Гадагатля (1980), Р.Б. Унароковой (2004) и др.

Так, З.М. Налоев отмечает, что адыгский певец-*орэдылу* «обязан был знать огромное количество песен разных жанров и – обязательно – их ситуативные контексты; пропев песню, он должен был рассказать предание, повествующее о событии или человеке, которому посвящена песня. Певец, не сумевший этого сделать, терял авторитет <...> и рисковал прослыть невежественным. Плохо, без подъема и настроения, поющего *уарадгау* (певец) останавливали сразу» [Налоев З.М., 2011, с. 18].

Исследователь называет имена тех, кто в XX веке заслужил широкую известность как исполнители народной песни: Зафес Куваев, Битлустан Тлипиев, Мирзабек Ордоков, Гузер Хасанов, Жамалдин Цримов, Индрис Кжаров, Махты Кушхабиев и др.

Таким образом, в современной исполнительской практике адыгов (с середины XX в. – поныне) представлены два типа певца: первые – представители старшего поколения, носители «классической» фольклорной традиции, усвоившее её по традиционным каналам связи (хачеши, обрядовые игрища, ночные посиделки – *чэщдэс*), вторые – молодые исполнители, владеющие навыками «аутентичного стиля исполнения» (термин М.М. Паштовой), приобретенными в результате работы со звуковыми записями.

К.Р. Нагароков отмечает, что образ традиционного исполнителя «актуализируется целым спектром проявлений: «погруженность» в фольклорную культуру, навыки «пения на миру», богатый репертуар, игра на одном или нескольких народных инструментах, способность импровизировать,

включаться в ансамблевое исполнение, варьируя роли от солиста до разных типов подголоска» [Унарокова Р.Б., Нагароков К.Р., 2021, с. 163].

Рассмотрим каждую характерную особенность. Так, «*погруженность*» в фольклорную культуру для традиционных носителей обеспечивалась самим укладом жизни: молодые люди с малых лет посещали хачеши (мужские клубы), разного типа игрища – сначала в качестве слушателей, затем, при проявлении способностей к музицированию и пению, старшие их «прописывали» в хачешее пространство.

Одним из уникальных исполнителей народной песни, пользовавшимся особенной любовью всех адыгов, был Зарамук Кардангушев (1918-2008), заслуженный деятель искусств КБР, собиратель и исследователь фольклора, о котором упоминалось выше в связи с проблемой аутентики стиля. Кардангушев держал в своей памяти тысячи и тысячи стихов народных песен, сотни мелодий, легенд, преданий, сказок и анекдотов. Это был «уникальный хранитель и продолжатель традиции вокального искусства – джегуако», – писал о нем З.М. Налов [Налоев З.М., 2011, с. 18]. Свое искусство он унаследовал от старшего брата М. Кардангушева, певцов и джегуако Хажнаго Долова, Хаци Мукова, Амирхана Хавпачева и др. Благодаря ему возродились сотни адыгских старинных песен. Современные исполнители народных песен поют главным образом песни из его репертуара и в его традициях.

В отличие от традиционных исполнителей современный исполнитель, напротив, целенаправленно осваивает фольклор в образовательных учреждениях (основных и дополнительных), из книг, а также СМИ, в интернет-сообществах.

Ансамблевое исполнение народной песни традиционно является основным механизмом объективации песенной культуры адыгов.

Ансамбль состоял из солиста-запевалы (*къыхэзыдзэрэр* – досл.: *вступающий в пение*), инструменталиста (чаще всего шичепшинао), ведущего подголоска (*жъыу пац* – один из лучших знатоков мелодии), нескольких

исполнителей, завершающих партию припева, перенимающих эстафету у *жъыу пацэ* и передающих ее запевале.

В ансамбле также присутствовал исполнитель, который имел скрытый статус дирижера. Он пальцами правой руки регулировал партии исполнения (рука находилась на коленях). Поднятие указательного пальца указывало *жъыу пацэ* о вступлении его партии, поднятие остальных пальцев – на партию *жъыу кIацэ*, которые «тянули» мелодию до тех пор, пока пальцы не опустятся. При этом «дирижер» производил свои действия незаметно для слушателей.

Столь сложный механизм ансамблевого исполнения адыгской народной песни вместе с терминами впервые в фольклористическом адыговедении был зафиксирован в 1980 году Р.Б. Унароковой от известного сказителя Туркубия Джаримок (а. Джеджехабль) [Унарокова Р.Б., 1998, с. 217].

В работах К.Р. Нагарокова данный тип песнопения классифицируется как «форма попеременного исполнения партий запевалы и нескольких типов подголосков» [Нагароков К.Р., 2022, с. 23].

Следует заметить, что данный уникальный тип песнопения все еще остается не до конца разработанным и, как результат, он так и не стал предметом реконструкции для современных фольклорных ансамблей. Лишь группа «Жъыу», исполняющая песни максимально приближенно к образцам старых звукозаписей, попыталась воссоздать некое подобие «цепевидной» формы исполнения. Можно сослаться на такие песни из репертуара «Жъыу», как «Айдемиркан», «Песнь о Нашхожико», «Песнь о джегуако» и др.

С разрушением института джегуако – носителей фольклорной традиции – из культуры повседневности адыгов ушли хачеши (кунацкие) – своеобразные мужские клубы, основными обитателями которых являлись известные певцы-сказители.

Подобные процессы происходили и в диаспоре, в частности среди адыгов Турции. Утратив естественное исполнительское пространство, угасла и деятельность истинно народных ансамблей. На предложенную советской властью сцену ушли единицы.

Песенный фольклор остался либо законсервированным в пассивной памяти одиночных певцов, либо в виде старых записей в фондах адыгских республиканских научно-исследовательских институтов и телерадиокомпаний. Во время редко организуемых институтами фольклорно-этнографических экспедиций или журналистами специальных программ обнаруживались одиночные носители адыгского фольклора. Но в таких ситуациях записывались песни без сопровождения подголоска *жъыу* и традиционных музыкальных инструментов.

Со второй половины XX столетия на всех территориях проживания российских адыгов интенсивно стали развиваться вторичные формы песенной культуры, сценический стиль песнопения, актуализируемые самодеятельными и профессиональными коллективами. Таковыми являлись самодеятельные ансамбли «Ащэмэз», «Нарт», «Удж», «Камыль» – в Адыгее, «Бжъамий» и группа Зарамука Кардангушева – в Кабардино-Балкарии, «Адыгэ намыс» – в Карачаево-Черкесии и т.д. Позже в Республике Адыгея стал функционировать профессиональный фольклорный ансамбль «Исламей», репертуар которого строился исключительно на авторских фольклоризованных произведениях музыкального руководителя, профессионального композитора А. Нехая.

Также в специальных программах адыгских редакций по телевидению и радиовещанию трёх республик (Адыгеи, Кабардино-Балкарии и Карачаево-Черкесии), подготовленных учеными-фольклористами, планомерно звучали народные песни из собственных фондов и архивов научно-исследовательских институтов.

История сценического исполнения адыгского фольклора насчитывает почти столетие. Данный процесс закладывался в первых десятилетиях XX века и шел параллельно с существованием *аутентичного*, подлинно народного, живого фольклорного исполнения.

С развитием профессионально авторского искусства, в том числе поэтического, музыкального, хореографического, адыгское народное творчество стало именоваться таковым в совершенно условном понимании.

Деятели искусства, творчество которых питалось традицией, тем не менее приносили в «народный» стиль не только индивидуально авторское, закономерно рождающееся в процессе поступательного развития фольклорных жанров.

Сценическое творчество вбирало в себя множество инокультурных, а точнее – аморфных элементов, обусловленных различными факторами. В их числе следует отметить собственно культурные и идеологические. Последнее, как известно, является результатом политических катаклизмов начала XX-го века (мировые войны, Октябрьская революция). Установление советской идеологии, пропагандировавшей формальное равенство и смешение народов, повлияло соответствующим образом и на эстетику официального народного творчества.

М.М. Паштова, размышляя о судьбах подлинно народных исполнителей, пишет следующее: «Ситуация в адыгской культурной среде сложилась таким образом, что массмедиа предпочитали аутентике её обработанный вариант. «Старики-носители живого фольклора являлись лишь реликтовым напоминанием о былой, камерной, «хачецевой» традиции исполнения, которая с успехом была заменена стилизованной яркой визиткой, удобоваримой для самого разного *внешнего* слушателя» [Паштова М.М., 2008, с. 4].

В основном они и поддерживали интерес общества к фольклору.

В формировании музыкального творчества адыгов Соколова А.Н. выделяет три этапа:

1) 1930–1950-е годы – создание советских музыкально-образовательных учреждений, расширение самодеятельного творчества масс, собирание и изучение фольклора, активное участие российских композиторов в обработке и аранжировке фольклорного материала.

2) 1960–1980-е годы – создание широкой сети творческих коллективов, деятельность которых стимулировалась многочисленными смотрами, конкурсами, олимпиадами, – это возрождение интереса к адыгскому фольклору, который уже в 1940–1950-е годы превратился в исчезающий

реликт. В репертуаре самодеятельных коллективов (даже в адыгских аулах) фольклорные истоки проявляются в виде отдельных «национальных элементов», интегрированных в стилевой контекст «советской музыки».

3) 1990-е годы – настоящее время – освоение и взаимодействие фольклорной и профессиональной художественных систем и появление индивидуальных композиторских стилей [Соколова А.Н., 2011, с. 13, 15, 23].

«Тенденцией стало, – отмечает Соколова, – возрождение забытых фольклорных традиций хорового исполнительства в самодеятельных коллективах. Они целенаправленно воссоздают почти утраченную сольно-бурдонную манеру пения» [Соколова А.Н., 2021, с. 22]. В качестве примера А.Н. Соколова называет самодеятельные коллективы «Нарт шао» Шовгеновского района (руководитель Т. Тазов), «Ащамэз» Тахтамукайского района (руководитель Ю. Чирг), «Жъыу» г. Майкопа (руководитель З. Гучев).

Г.Б. Луганская в становлении и развитии культурной жизни национальных областей России после октября 1917 года, в том числе и Адыгеи, выделяет две закономерности: «приобщение к русской культуре и освоение на новом уровне богатств национального фольклора [Луганская Г.Б., 2020, с. 164].

Она анализирует роль самодеятельности, появившейся в системе культпросвета «ещё в двадцатых годах XX столетия как проводника культурной революции и средства театрально-концертного обслуживания в условиях дефицита «продукции» профессиональной художественной деятельности» [Луганская Г.Б., 2020, с. 165]. Отмечается также, что с самого начала, «оперативно отражая веяние времени, превращаясь в «голос народа», самодеятельность становилась выразителем интересов партийной государственной системы.

Художественная самодеятельность пребывала основным инструментарием в решении задач просветительского, воспитательного, обучающего, развивающего характера на протяжении 70–80 лет. Самодеятельные коллективы создавались во всех учебных, культурно-просветительских учреждениях, при клубах и домах культуры. Через них

организовывались различного рода олимпиады, фестивали регионального и всероссийского уровня, находились народные таланты, выращивались национальные кадры, призванные создавать «национальную по форме, советскую по содержанию» культуру [Луганская Г.Б., 2020, с. 165-173].

С 30-50-х годов XX столетия на всей территории проживания российских адыгов (Адыгея, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия, Краснодарский край, Причерноморская Шапсугия, Успенский район) функционировало множество самодеятельных фольклорных коллективов. В этот же период были созданы первые государственные певческие и танцевальные (а в некоторых случаях – объединённые) ансамбли, основным составом которых являлись самодеятельные артисты из народа. Позже некоторые из них получили звание заслуженных и народных артистов, деятелей культуры СССР или России. К таковым относятся Чич Зульхадж (Адыгея), Зарамук Кардангушев, Ельмирза Шаожев (Кабардино-Балкария).

Носителями, трансляторами фольклора в этот период являлись как одиночные знатоки и исполнители, так и самодеятельные ансамбли при домах культуры, официально поддерживаемые государством. При необходимости во время фольклорно-этнографических экспедиций или слётов сказителей, организуемых научно-исследовательскими институтами, или для записи специальных программ для радио одиночные певцы собирали «временные» ансамбли из числа знакомых исполнителей и инструменталистов, с кем они ранее музицировали.

Носители традиционного фольклора, оказавшись вне связи со слушателем (результат исчезновения из адыгской культуры повседневности хачедей-кунацких, в которых веками творилась, хранилась и транслировалась народная песня; потеря потребности исполнять песни старшими в семье для младших), не столь активно стали пополнять свой репертуар. Основная часть их знаний за невостребованностью долгое время оставалась законсервированной в памяти. Редкие случаи проявления научного интереса к ним (во время фольклорно-этнографических экспедиций, совещаний сказителей, устраиваемых раз в

десятилетие, чаще – целенаправленная работа отдельных фольклористов с исполнителями) давали возможность вызывать из их памяти нужную информацию.

Вторичные формы фольклора с 50-х годов XX столетия, напротив, оживились. Народное песнопение обрело новые концертно-сценические формы, как самостоятельное вокальное направление оно выработало собственный художественный стиль.

В Адыгее десятки лет функционировали профессиональные и самодеятельные фольклорные ансамбли, такие как «Ащамэз», «Нарт». В Кабарде при республиканской телерадиокомпании долгое время функционировала фольклорная группа Зарамука Кардангушева, популярная не только среди адыгов, но и на всем постсоветском пространстве, в Карачаево-Черкесии – ансамбль «Адыгэ намыс».

Впоследствии большую популярность приобрел профессиональный ансамбль народной песни «Исламей». В программах адыгских редакций по телевидению и радиовещанию трех республик планомерно звучали народные песни и истории о них. В основном они долгие годы поддерживали все возрастающий интерес общества к фольклору как носителю адыгского духа, историко-философских и психологических знаний об этносе.

В современной песенной культуре адыгов также наблюдаются факты, пока еще крайне редко попадающие в поле зрения фольклористов. Таковыми являются обработки народных песен группой «Оштен», песни на темы известных музыкальных произведений (такие как «Хороши весной в саду цветочки» в исполнении Черима Кobleва и «Иванко ты Иванко» Туркубия Хабаху), женский ансамбль «Лящын», в репертуаре которого появились русские народные песни.

К малоисследованному пласту народной поэзии следует отнести и песни «потаенного» фольклора революционного и советского времени, сочиненные от имени жертв репрессий [Кудаева З.Ж., 2018, с. 189-197]. Определение степени

их причастности к традиционному фольклору составляет самостоятельную научную задачу.

1.3. Современные смеховые песни-импровизации в исполнительском контексте

Современный песенный фольклор многими специалистами классифицируется как «поздняя лирика». В нем преобладают такие жанровые образования как «городская песня», «песни авторского происхождения», «народные романсы», «поздняя баллада», «жесткие романсы» [Лурье М.Л., 2009, с. 217]. К ним можно отнести и песни-переделки / перетекстовки и песни-хроники. В основном они одновременно сочиняются и исполняются. Это особая грань творчества современных исполнителей, что позволяет рассматривать так называемые песни-импровизации, или песни-переделки, в контексте исследования исполнительской традиции.

В советское время особой популярностью пользовались «песни-хроники», создаваемые по следам событий, часто на основе газетных публикаций. Такого типа песни обычно сочинялись на мелодии известных народных песен. Их также называли «песнями-переделками». Подобные песни имели место и в адыгском современном фольклоре. Народные певцы умело пользовались этим методом «новой редакции» давно известных песен... В этом была одна особенность, впоследствии ставшая приметой времени: в начале XX века авторами текстов таких песен-хроник становились профессиональные поэты, литераторы и народные песнетворцы-джегуако.

Так родилась песня «Косынкэ плъыжь» («Красная косынка») на слова поэта Ахмеда Хаткова. Авторство текста другой популярной песни тех лет – «Хым зэпырадзыжьыгъэхэм я тхьаусых» («Жалобы выброшенных за море») также приписывается Ахмеду Хаткову. Она исполнялась на мелодию известной народной песни «Си Аюб» («Мой Аюб») [Емыкова Н.Х., 2008, с. 117].

Позже, после Великой Отечественной войны, авторами песен-импровизаций, песен-переделок стали выступать простые люди, особенно часто – женщины-вдовы войны.

В современном песенном фольклоре адыгов выделяются такие локальные образования, как «песни лабинских кабардинцев» (песни, сочинённые в трёх кабардинских аулах, расположенных по реке Лаба в Республике Адыгея – Ходзе, Блечепсине и Кошехабле), «уляпские песни» (песни, бытующие в бесленеевском ауле Уляп Республики Адыгея) Уляпские песни традиционно относят к смеховым импровизированным песням. «Уляпский музыкальный феномен», – пишет М. Анзарокова, – это, во-первых, смешение языков; во-вторых, использование песенных структур, характерных для стиля дворовых песен (например: «Роза любви», «Тамара», «Мама-джан», «Ночь голубая»), а также песен сатирических (например: «Колорадский жук», «Си Залина» («Моя Залина»), «Си Къасим» («Мой Касим»), «Щыгъэт, щыгъэт» («Молчи, молчи»)). Наконец, в-третьих, несмотря на все заимствования и влияния, уляпские песни вбирают в себя средства адыгской музыкальной стилистики.

Нужно заметить, что музыкальный феномен, названный нами уляпским, не является узко локальным: он имеет хождение и распространение у других субэтнических групп для поддержания, часто – для обогащения сатирического начала в фольклоре. В силу специфики сатирические жанры быстро вбирают в себя все новации, отражают ход преобразования нашей жизни.

«Уляпский феномен» востребован: песни и танцы исполняются на свадьбах, вечеринках <...>. Это направление является частью адыгской музыкальной культуры, несомненно влияющей на её развитие» [Анзарокова М.Ч., 1999, с. 254].

Смеховые песни-импровизации получили наименование от способа их бытования и порождения. Смеховые песни-импровизации обладают рядом структурных характеристик, позволяющих говорить об их жанровом единстве. В формулировке «смеховые песни-импровизации» заложены два основополагающих признака для определения жанровых границ произведений:

смеховые «по признаку наличия или отсутствия социальной направленности (карнавально-смеховые и сатирические)» [Паштова М.М., 2009, с. 18] и импровизированные, которые «существуют или рождаются непосредственно сейчас, неподготовленным образом... сочинённые по ходу действия, происходящего в данную минуту, в данное время» [Иванов А.В., 1998, с. 13]. Эта сиюминутность и спонтанность являются родовым признаком смеховых песен-импровизаций.

В отличие от канонических песен с фиксированным текстом, песни-импровизации не имеют определенного конца и четких границ. Они могут быть продолжены или дополнены любым исполнителем в момент звучания. Причем новое «продолжение» не обязательно связано по смыслу с началом песни. Исполнитель волен развивать абсолютно другую тему, что приводит к радикальной трансформации первоначального текста. Даже тот, кто был первым автором песни, может её не узнать. Зачастую сохраняется лишь мелодическая основа, обрастая множеством независимых текстовых версий.

Импровизация ведется, как правило, на широко известную, «хрестоматийную» мелодию, что обеспечивает мгновенное узнавание и подключение аудитории. Эта общая музыкальная канва служит структурным каркасом для текстовой вариативности. Таковыми являются сатирические песни о колхозном строительстве, перестройке, сочиненные в 70-х годах XX в. и исполняемые Кимом Схакумидовым, известным современным певцом [Унарокова Р.Б., 2004, с. 156].

Вспоминая, как во время экспедиции (1995 г.) в Хабезском районе Карачаево-Черкесии исполнительница народных песен Мердженет Бердуко сочиняла смеховую песню об участниках экспедиции, Р.Б. Унарокова писала следующее: «Она [М. Бердуко – С. К.] не просто вкладывает в старую мелодию новые слова, а умело контаминирует нартские пшинатли и обрядовые песни вывода невесты. При этом, не нарушая структуры мелодии, она импровизирует сатирические куплеты на случай, вплетая в ткань песни имена

присутствующих, их реплики. В результате рождается новая смеховая песня-шарж» [Унарокова Р.Б., 2004, с. 174].

К песням-импровизациям следует также отнести и песни-переделки. В фольклористике переделки и перетекстовки не имеют единого формального статуса и часто рассматриваются как вторичные или периферийные явления. Подобные формы возникают как ответ на социальные, политические или культурные запросы времени. Так, в советский период песни-переделки использовались для агитационных целей, сохраняя традиционную форму, но наполняя её новым содержанием. Несмотря на их распространённость, в академических кругах сохраняется скептическое отношение к ним как к «неполноценным» формам творчества.

Феномен переделки популярных песен по готовым шаблонам обладает очевидным парадоксом. Несмотря на свою широкую распространённость в фольклорном поле, эта практика маркируется в общественном сознании как сугубо досуговая, а не серьезная творческая деятельность. Именно ее воспринимаемая «несерьезность», или игровой характер, становится основным барьером для признания ее в академической среде в качестве полноценного объекта исследования, обладающего социокультурной и психологической ценностью.

В качестве материалов к исследованию привлечены две коллекции песен-переделок, одна из которых – так называемый «уляпский фольклор», другая – бытующие среди западных адыгов (аулы Теучежского района Республики Адыгея), зафиксированные нами в начале 2000-х годов, а также научные публикации отечественных исследователей о некоторых аспектах данного явления.

Жанровая система адыгского современного песенного фольклора отличается значительным разнообразием, однако некоторые явления, обладающие собственной устойчивой поэтикой, остаются на периферии исследовательского внимания. Одним из таких феноменов являются так называемые «смеховые песни-импровизации», именуемые в народе *орэд-*

къечъэкIхэр, чылэ орэдхэр (аульские песни). Часть из этих песен иногда называется *улэнэ орэдхэр* (уляпские песни). Не будучи выделенными в отдельный жанр, они, тем не менее, представляют собой самобытную и жизнеспособную группу текстов, преимущественно в традиции западных адыгов.

Аульские песни и смеховые песни-импровизации, будучи родственными явлениями, не представляют собой единый жанр в классическом понимании, а образуют «жанровый конгломерат», объединённый не тематикой, но «условиями бытования»: локальной территорией и конкретным временным контекстом. Эти формы, рождённые в новейшее время, отражают возросшую скорость социальной жизни и являются ответом традиционной культуры на вызовы современности.

Следует сказать еще об одной особенности современных народных песен, в иных ситуациях в зависимости от исполнительского контекста превращающих песни-сетования в смеховые. Об этом М.М. Паштова пишет следующее: «Хачещ являлся пространством функционирования текстов классического фольклора, поддержания исторической памяти, этнической, социально-классовой, гендерной идентичности, межпоколенной передачи важных социальных компетенций» [Паштова М.М., 2025, с. 183].

Анализируя то, как воспринимается институт хачещ зарубежными адыгами, проживающими в Турции, М.М. Паштова отмечает, что «в устно-речевых практиках зарубежной диаспоры старые гостинные дома понимаются как сакральные локусы, а также место принятия всеобщих решений (жылэ унафэ)» [Там же, с. 183].

«Качественно новое звучание послевоенная любовная лирика стала получать на массовой сцене в последние несколько лет с развитием тенденций популяризации аутентичного фольклора и распространения архивных записей. Однако современные исполнители, интерпретируя народную песню, берут за основу не самую элегическую песню-сетование с нисходящими интонациями и драматическими мотивами, а ее разбитной застольный «мужской» стиль. Это

произошло, например с «Песней Купли», которую исполнил поп-музыкант Магомет Дзыбов, дав известное в народе название «Си Мур(э)» («Мой Мур»).

Несмотря на все формальные (вербальные) признаки сетования и плача, абстрагируясь от пения «для себя» и перемещаясь в мужскую аудиторию, любовное сетование исполняется как смеховая песня. Поэтому определять жанр, понимать социальную природу и функции песен этого цикла необходимо в системе и категориях фольклора, т. е. в синкретическом единстве вербального текста, музыкального лада и темпа, а что важнее всего – исполнительского контекста.

Будучи новым явлением в фольклорной культуре, послевоенные женские песни-сетования генетико-типологически связаны, с одной стороны, с ранней и позднетрадиционной лирикой (в том числе сетованиями от женского имени или от имени представителей зависимых сословий), с другой стороны, с застольными песнями в сопровождении гармоники (так называемая «уляпская лирика» и т.п.)» [Паштова М.М., 2025, с. 203-204].

В отечественной фольклористике аналогичные процессы часто описываются через понятия «песни-переделки» или «перетекстовка» (Осипова, 2005; Полищук, 2010).

Под перетекстовкой понимается «создание нового вербального текста на устойчивую, хорошо известную мелодию, в результате которого возникает самостоятельное художественное целое, ориентированное на актуальный социальный контекст» [Полищук Н.С., 2010, с. 45]. Данное явление, несмотря на свою распространённость, вызывает дискуссии в научной среде. Ряд исследователей (например, Иванов, 1998) рассматривает его как вторичное и неполноценное, объясняя использование готовых мелодий «недостатком таланта у новых авторов». Однако альтернативная точка зрения, которой придерживаемся и мы, видит в перетекстовке естественный механизм адаптации и сохранения фольклорной традиции, позволяющий «продлить жизнь» любимившимся мелодиям, наполняя их новым, актуальным содержанием [Осипова В.Д., 2005, с. 78].

Мы попытались очертить контуры этого явления, проанализировав его генезис, формальные особенности и способы функционирования в адыгском современном культурном контексте.

В современной народной лирике адыгов имеется большое количество песен «с социально направленным смехом (т. е. сатирические) и не содержащие остросоциальных мотивов (т. е. карнавально-смеховые жанры)» [Паштова М.М., 2009, с. 44].

Объектом осмеяния песен-импровизаций могут выступать как конкретные люди, так и социально-общественные явления. Какой бы теме они ни были посвящены, смех и соответствующая образность являются ведущими элементами.

Ярким примером смеховой песни-импровизации, не содержащей остросоциальных мотивов, а, напротив, наполненной мягкой иронией, является песня, сочинённая на 45-летие известного адыгского музыканта Кима Тлецерука его друзьями [Архив ЦААГУ: К. 320(1)]. Ключевой характеристикой данной песни является спонтанность текстопорождения. По факту песня не сочинена предварительно, не закончена, не прошло ни одного дня – авторы этой песни находятся здесь же, в процессе действия события – это самое главное условие импровизации.

Выбор мелодии «Щырытым» не случаен. Эта известная смеховая песня выполняет роль семантического маркера. С первых же нот слушатель понимает, что речь пойдёт о смешном сюжете, и готов её воспринимать как знак предстоящего смеха.

Структурно мелодия «Щырытым» идеально приспособлена для импровизации. Этому способствуют, во-первых, лаконичность формы. Партии солиста и подголоска (*жъыу*) составляют всего четыре такта, где на солиста приходится один такт, а на подголосок – три. Это даёт солисту временной резерв, пока звучит подголосок, чтобы обдумать следующую строчку. Во-вторых, простота гармонии. Подголосок не расслаивается на *жъыу паццэ* (ведущий подголосок) и *жъыу клаццэ* (вторые подголоски), что делает его

легким для исполнения и позволяет широкому кругу слушателей мгновенно подхватить его, активно участвуя в коллективном творческом акте.

Сюжет оригинальной «Шырытым», повествующей о невоспитанной девушке, чьё несуразное поведение высмеивается, задаёт тон и для новой импровизации.

Песня Кима Тлецерука имеет схожую с «Шырытым» сюжетную канву: буквально пошагово описывается весь путь группы друзей, собравшихся в гости.

<i>Чылэм тыкъекли, ...</i>	Из аула едем...
<i>Льэцэрыжсьым дэжсьы, ...</i>	К великому Тлецеруко...
<i>Чэрмыт тишоферэу, ...</i>	Черемит наш шофер...
<i>Адам ащ гомэу, ...</i>	Адам [сидит] рядом с ним...
<i>Тыркуаор иси, ...</i>	И Туркав тоже там...
<i>Ибрахым гом ащ, ...</i>	Ибрагим – рядом с ним...
<i>Танэ етэгэху, ...</i>	Движемся вперед...
<i>Клалэхэр гуклодых, ...</i>	Друзья/ребята растеряны...
<i>Жьы кьамыцэжэу щысых, ...</i>	Без дыхания сидят...
<i>Чэрмытым егъазэ, ...</i>	Черемит сворачивает [с дороги]...
<i>Бжыхьэкъуае дахьэ, ...</i>	В Бжегокай заезжает...
<i>Ибрахымэ къеклы, ...</i>	Ибрагим – навстречу...
<i>Шопсынжэу ...</i>	– Слякотно! – говорит...
<i>Чэрмытыр кьыцэтху: ...</i>	Черемит подбадривает: ...
<i>Хьайт!-лори шымэ яу, ...</i>	«Хайт!» – скажи и хлестни коней...
<i>Ащ нэмыкли кьыкьоклыцт...</i>	И другие найдутся [так же!]
<i>Танэ етэгэху...</i>	Движемся вперед...
<i>Тигьогуй хэклы, ...</i>	Дорога укорачивается...
<i>Милицмэ таблэклы, ...</i>	Мимо милиции проезжаем...
<i>Магазинэм тынэсы, ...</i>	До магазина доезжаем...
<i>Льабжээр регъанэ, ...</i>	Тормизит... и ...

Чэрмытыр кьэуцу, ...

Черемит останавливается...

[Архив ЦААГУ: К. 320(1)].

[Перевод здесь и далее наш – С. К.].

После каждого стиха звучит припев: «Ойра-ойра-орэда»).

Называя каждого гостя по имени и характеризуя его, в песне создается коллективный «смешной» портрет компании. В тексте присутствует и момент самоиронии: понимая, что гостей слишком много, и посмеиваясь над собой, также в поэтической форме друзья «извиняются» перед хозяйкой дома:

Зури тэ тылоклэ, ...

С Зурой мы встретились...

Сэлам кьытехы, ...

Она приветствует нас...

Шлошлырэр зы-тлу нылэн, ...

Ей показалось, что нас только раз-

Хьэклабэ имылэу, ...

два...

Бзылъфыгъэм шлошлэ, ...

Гостей совсем немного...

Шлуцламэ ттырихэу, ...

[Однако] женщина [ошиблась]...

Псынжъыр тлъакьо пыншэу, ...

Тьмой [предстали]...

Хьаклэщым ташлуехэ, ...

Грязь ногами разнося...

Диваным тэтлысы, ...

В гостиную вваливаемся...

Тутыныр ттлунцэу, ...

На диван садимся...

[Архив ЦААГУ: К. 320(1)].

Папиросами дымя...

Песня заканчивается словами, якобы произнесенными одним из друзей, осознавшим некорректность поведения и пытающегося «устыдить» других:

Тешъозэнытыцта,

Мы долго еще, собираемся пить?..

Шъузыкълэжъыцтба? Не подниметесь разве? [засиделись уже]...

[Там же].

Как видим, по стилистике вербальный текст выдержан в русле традиционных смеховых песен. Пошаговое описание «путешествия» перемежается с устойчивыми поэтическими клише, свойственными подобным песням.

В данной песне используются две готовые, композиционные формулы:

«Хьайт!»-лори шымэ яу,

«Хайт!» – скажи и погоняй коней,

Ащ нэмыкӀи кыкыокӀыщт

Найдутся и другие [такие же...]

[Там же].

Эта формула наиболее часто встречается в вариантах песни «ЩырытӀым». С этой же целью и такой же функциональной нагрузкой используется и другая формула – «Тапэ етэгъэхьу» (Движемся вперед), введенная самим исполнителем Черимом Коблевым.

В связи с тем, что песня имеет открытую композиционную концовку и она может продолжаться бесконечно, обращает на себя внимание прием, применяемый исполнителем в качестве сигнала об окончании песни. Нарушая привычную музыкальную канву, исполнитель вдруг выкрикивает:

«Сышьозэщыгъах сэ!» - Я уже устал от вас!

Попытки продолжить песню прерываются возгласом: «О-уиу-уиу-уиу!» Он воспринимается как знак предупреждения о том, что солист не намерен больше произнести ни звука.

Традиционным является и вплетение в текст песни реплик от имени разных участников, оказавшихся в поле описываемого события. Так, от имени супруги основного героя, звучат слова:

– Зэрэ Псэйтикоу,

– Весь [аул] Псейтук,

Хьалэчы хьунхэр,

Пропади он пропадом,

Тэдэ кыкӀи кысфэкӀуагъ? -

Откуда ко мне явился? –

Елоны фает, тэло

Наверное, так говорит, мы думаем.

[Архив ЦААГУ: К. 320(1)].

В песне используется много русских слов (*шофер, милиция, подъезд, этаж, диван, микрофон*). Они специально группируются с адыгскими словосочетаниями, что создает, с одной стороны, смеховой эффект, а с другой – облик времени.

Тэмэдэу тилэр

Тамада наш

Постояннэу Хьазрэтышъ,

Постоянный – это Хазрет,

Тэмэдэгъу лэнатӀэр

Должность тамады

[Там же].

Следует отметить, что характерной особенностью современной фольклорной песни являлось не только обилие русских слов и выражений, чаще всего используемых для создания смехового эффекта, но и сочинение песен на мелодии известных русских народных и авторских песен. Объясняется это явление в первую очередь тем, что совместное проживание множества народов в рамках единого государства способствовало сближению их культур.

Значительную роль в этом процессе сыграли радио и телевидение. В 1960–1970-е годы дома культуры по всей стране стали центрами музыкальной жизни, где использовалось разнообразие инструментов и действовали вокально-инструментальные ансамбли. В их репертуар входили песни как переведенные с русского на национальные языки, так и сочиненные на мелодии других народов. Они транслировались через СМИ, становились популярными и массово исполнялись. При этом осваивалось не только «идеологически выверенное» содержание, но и инокультурная форма. К примеру, достаточно распространенной музыкальной формой стала куплетно-припевная.

В русле этой тенденции в советское время сочинялись и песни на адыгейском языке. В этот период в адыгском фольклоре появилось множество подобных смеховых песен-импровизации. Так, создана смеховая песня о строительстве амбулатории в ауле Псейтук, на мелодию русской песни «Хороши в саду цветочки» (авторы: С. Алымов, Б. Мокроусов) [Алымов С., Мокроусов Б., №1235]. Как известно, в 70-х годах прошлого века данная мелодия в исполнении Г. Исхакова часто транслировалась по центральному телевидению и радио. Произведение было официально издано: существовало его нотное переложение, а также была произведена запись на грампластинки.

Псейтукская песня сочинена в 1978–1979 годах. Поводом послужило отсутствие в ауле подходящего помещения, вынуждавшее размещать врачебный пункт во дворе частного дома. На благое дело свезли необходимые материалы, собрали всех местных мастеров, снабдив их инструментами.

Руководителем был назначен Мухамед Туркав. Однако работа едва продвигалась, в то время как материалы бесследно исчезали. Попытки бригадира навести порядок обернулись для него потоком несправедливых обвинений. Оскорблённый, он покинул свой пост, и строительство амбулатории окончательно остановилось.

Неожиданно нашёлся выход из тупика: свидетели этих событий сложили сатирическую песню, где были названы имена причастных к хищению имущества – от воров до скупщиков краденого. Так, песня открыла завесу «тайны» долгостроя и стала публичным судом.

- | | |
|---|--------------------------------|
| <i>1. Тыркуау Мыхьамодэ бригадирэу</i> | 1. Туркав Махмуд – бригадир, |
| <i>Хьамидэкьор гьусэ ащ кьыфэхьу,</i> | Сын Хамида – вместе с ним, |
| <i>Султанэ кьахахьы,</i> | Султан присоединился и ... |
| <i>Нэбгырищэр зэхахьы,</i> | Втроем решили построить |
| <i>Сымэджэщ ашлынэу рахьухьагь.</i> | врачебный пункт. |
| <i>2. Пхьэшишцэри</i> | 2. Три плотника собрались и |
| <i>кьызэрэугьоижьхьы,</i> | Пришли к долгострою, |
| <i>Псэольэ ныкьошлым ахэр кьекьу.</i> | Обозначили фронт работы, |
| <i>лофэу рашыллэщтри,</i> | Составили смету. |
| <i>Ахьцэу ащ тефэщтри</i> | Все посчитали добрые молодцы. |
| <i>Клэлэжьыхэм дэгьоу кьалытагь.</i> | 3. Махмуд, будучи старше всех, |
| <i>3. Мыхьамодэ зэкьэм анахьыжьсти,</i> | Наказал ребятам |
| <i>Клалэхэм афигьэпытагь:</i> | [Работать] без выпивки и |
| <i>Ешъон хэмытэу, кьуачлэр еттынэу</i> | старательно. |
| [Архив ЦААГУ: К. 320(2)] | |

Далее в 120 строках подробно повествуется как строилась амбулатория, как расхищались стройматериалы. Называются имена «расхитителей»: некий Юнус низкорослый, «перетащивший доски через дорогу»; Чемаль Схалыхо, «безучастно наблюдавший за всем происходящим», Цику из рода Туркав, «опрокинувший в коляску мотоцикла целое ведро гвоздей»; Мужик из Хуштовых, «уносящий дверную коробку на шее»; Махмуд Туркав – бригадир,

«растерянно наблюдающий за происходящим». Не забыли и имя того, кто «приобрел» краденое. Им оказался некий Гиса Усток. Таким образом, неудавшаяся стройка обрела «вторую жизнь» в культурном пространстве, будучи «увековеченной» в песне. Первым исполнителем этой песни стал аульчанин Ибрагим Хут.

Строительные работы по возведению амбулатории, растянувшиеся почти на два десятилетия, так и не были завершены. Чувство глубочайшего сожаления по этому поводу стало лейтмотивом народной памяти о данном событии. Это сожаление было зафиксировано в анализируемой песне.

Адыгская версия песни – это переосмысление известного советского хита. Если оригинал – это светлая и беззаботная лирическая зарисовка, то Хут превратил её в традиционную смеховую песню-укор, наполненную сожалением о событиях прошлого.

Для достижения такого эффекта Ибрагим меняет настроение через темп. Он кардинально «замедляет» звучание. Песня начинает звучать в ритме, органичном для конкретной культуры, т. е. она обретает все черты народной, воспринимаясь на слух, как неотъемлемая часть адыгского культурного кода. Таким образом, Ибрагим Хут проводит тонкую музыкальную реконструкцию: берёт советскую мелодию и «пересаживает» её на аутентичную почву адыгской песенной культуры, наделяя её совершенно новым, глубоким смыслом.

Еще одно «полевое открытие» было сделано нами в 2002 году в ауле Понежукай Республики Адыгея. Мы зафиксировали смеховую песню, автором и первым исполнителем которой стал Туркубий Хабаху – человек, много лет проработавший водителем рейсового автобуса и обладавший незаурядным чувством юмора [Архив ЦААГУ: К. 320(3)].

Его творческий метод был достаточно прост, но удачен: он брал мелодии современных популярных песен и подбирал к ним текст на адыгейском языке. В данном случае основой послужила известная песня «Иванко, ты Иванко» в исполнении популярного на тот период ВИА «Песняры». Сохранив оригинальную мелодию и ее камерное звучание, автор кардинально изменил

содержание. Он выстроил текст по канонам адыгских *къепчъэкI* (перечислительных народных песен), где каждая строфа – это портрет одного персонажа. В данном случае – коллег. Туркубий буквально «зашил» в песню хронику рабочей жизни: как они трудились, какие организационные недочеты подмечал его водительский глаз. Деятельность каждого человека оценивалась как бы мимоходом, но точно попадала в цель.

Возник любопытный феномен: песня превратилась в местный «зашифрованный» документ. Понять все ее тонкости и юмор могли только те, кто лично знал ее «героев». В связи с этим Туркубий Хабаху исполнял ее с комментариями: пропевал куплет, а затем подробно разъяснял, о ком и о чем он спел. Так появилась новая жанровая форма – смеховая песня-хроника.

<i>Аскэри титхъэмат тэ,</i>	Аскер наш начальник,
<i>Тхъэ дэдэ къытэтагъ тэ,</i>	Бог нас одарил [счастьем]
<i>Путевкэр къытитын тэ,</i>	Путевку нам выпишет.
<i>Джадэу къытэхъонын тэ,</i>	Сильно поругает нас,
<i>Къалэми титлупицын тэ.</i>	И в город отправит.

[Архив ЦААГУ: К. 320(3)].

[*Ыдж мы кустымклэ Пэнэшъу Аскэр титхъэмэтагъ* – орэдылом кыхегъащэ]

[В то время нашим начальником являлся Аскер Панеш – комментирует
исполнитель]

<i>Дамрэти тикассир тэ,</i>	Дамрэт – наша кассирша
<i>Тхъэ дэдэ къытэтагъ тэ,</i>	Бог нас одарил [счастьем].
<i>Билет рулонхэр</i>	Не даст нам рулоны билетов,
<i>Къытитыхэтэпышъ,</i>	И контроль настигнет нас.
<i>Контролым тиубытын тэ .</i>	

[Там же].

В отсутствие рулонных билетов нужно было успеть вписать в поясные билеты название остановки и соответственно отрывать их. Когда на маршруте

останавливал контроль, сложно было исправлять ошибки. С рулонными же билетами было гораздо проще. Но конфликт песни в нежелании Дамрэт выдавать билеты.

<i>Сафяти тинхъэнклакly тэ,</i>	Сафьят – наша уборщица,
<i>Тхъэ дэдэ къытэагъ тэ,</i>	Бог нас одарил [счастьем],
<i>Псы тlэкloу къыхъыгъэри</i>	Вода, которую она принесла
<i>Шъыдэуи фэбэ дэд,</i>	Уж слишком теплая,
<i>Тхъа дэдэ къытэагъ тэ.</i>	Бог нас одарил [счастьем]

[Там же].

Снова исполнитель комментирует: «Автостанция располагалась в центре аула. Поблизости не было ни одного водопроводного крана, несмотря на постоянное скопление людей. Уборщице приходилось носить воду издалека. В жару, естественно, по дороге вода нагревалась. Быть целый день за рулём, в раскалённой кабине, без кондиционера – тяжело. Мы умирали от жажды. К тому же вода, которую нам приносили, оказывалась тёплой, как остывший чай. Понятно, бедная уборщица здесь не при чем. Просто не было никаких условий для работы. Как не сказать об этом в песне!».

Подобные детали, скрупулёзно комментируемые исполнителем, да еще с таким серьезным видом, создавали дополнительную комическую ситуацию.

Следует упомянуть еще об одной песне-импровизации, ставшей популярной в 70-80-х годах XX в. на всей территории проживания российских адыгов. Она называлась «Колорадский жук» [Архив ЦААГУ: К. 320(4)].

В отличие от предыдущих примеров, мелодия этой песни нигде ранее не зафиксирована. Колорадский жук наносил вред, который был ничем не восполним. Все средства против него были неэффективны. Данная песня сочинена в ауле Ассоколай Республики Адыгея. Один из ее вариантов в исполнении Розы Гедуадже хранится в архиве ЦААГУ. Второй вариант, записан в ауле Уляп в исполнении Валеры Симболетова.

<i>1. Нэмыкl къэралы укъытфикли</i>	1. Из другой страны далекой
-------------------------------------	-----------------------------

*Тэ укъытфэкӀуагъ,
«Соц. Адыгей» уикарт зэрифэу
Инышхоу къырагъэхъагъ.*

Жъыу:

*Дэкл тихатэ къэмыуцлэнлэу
Колорадский жук, жукуы лэе цлыкӀу,
Жукуы цлэнлэ цлыкӀу.*

*2. Чэц клэко тлэкӀум уауж симыклэу
ПкӀыхьклэ къыплъысэчъыхь,
Слъэхъомбэишхо къэзыгъэлыджрэр
Орэуи сэ къысцэхъу.*

Жъыу:

*3. МыкӀырэ зыкӀым, чӀычлэгъ мэзахэм
Чыжъэу учлэкӀуат
Гъатхэм ымакъэ зэрэзэхэнхэу
Псынклэу къэогъэзэжъ.*

[Архив ЦААГУ: К. 320(4)].

Ты к нам пришел
В газете «Соц. Адыгей»
Опубликован твой портрет.

Припев:

Уходи с нашего огорода,
Не пачкай его, Колорадский жук,
Жук ты – маленький проказник.

2. Всю ночь во сне я
За тобой гоняюсь,
Показалось, что большой палец ноги
Кто щекочет – это ты.

Припев:

3. Зимуешь в темном подземелье,
Уходишь далеко
Как услышишь голос весны
Быстро возвращаешься.

Как видим, данная песня сочинена в традиционном стиле. Она типологически близка, к заговорным песням, в мифологическом центре которых находится целитель с убажывающим или проклинающим словом, адресованным враждебной силе [Унарокова Р.Б., 2017, с. 160-166]. Колорадский жук также представляет «угрозу», которую невозможно одолеть, поэтому к нему обращаются либо с просьбой и восхвалением, либо с проклятием. Здесь в роли мифологического центра выступает исполнитель песни.

Как видим, смеховые песни-импровизации, несмотря на отсутствие формального статуса, обладают чёткими структурными признаками, такими как лаконичность формы и простота гармонии.

В рамках адыгской фольклорной традиции они представляют собой уникальную жанровую форму. В проанализированных фольклорных песнях

присутствуют типичные признаки народной лирики: в них «изменен мелодический строй, воинская атрибутика сменилась на бытовую, личностное начало стало полностью доминировать над коллективным» [Гутов А.М., 2022, с. 184]. Характерными чертами являются: сиюминутность создания, структурная открытость, вариативность текста при устойчивости мелодии, доминирование смехового начала и особая интерактивная связь с аудиторией.

Смеховые песни-импровизации сочиняются на известные мелодии, что обеспечивает их мгновенное узнавание аудиторией. Одни смеховые песни тесно связаны с конкретными событиями и аудиторией, другие могут существовать в более широком культурном пространстве.

Смеховые песни-импровизации традиционно выполняют не только развлекательную, но и очистительную социальную функцию. Они являются инструментом осмысления и «мягкой» критики актуальных социальных проблем современности. Смеховые песни-импровизации также играют важную роль в адаптации традиции к современности. Дальнейшее изучение песен данной жанровой формы необходимо для понимания динамики фольклорной культуры в условиях глобальных изменений.

Рассмотрев некоторые аспекты функционирования песенного фольклора в современных условиях, мы пришли к выводу, что фольклорные ансамбли, пропагандируя сценические варианты народных песен, возвышая их престиж в массовом сознании, не столько продолжают традицию, сколько создают новую модель песенной культуры.

Выводы по первой главе:

Проведенный в первой главе анализ теоретических подходов к изучению фольклора в условиях современности, а также исследование исторической динамики адыгской исполнительской традиции (на примере института джегуако и современных песенных форм) позволяют сформулировать следующие выводы:

1. Исследование подтверждает, что на протяжении XX – начала XXI века в российской (и шире – мировой) культуре наблюдается два

разнонаправленных, но взаимосвязанных процесса: неуклонное угасание традиционных форм фольклора, вызванное урбанизацией, изменением уклада жизни и идеологическим давлением, – с одной стороны; и циклические (с периодичностью 20–30 лет) попытки его возрождения и актуализации – с другой. Этот вывод позволяет понять последующие явления.

2. В работе обоснована необходимость разграничения ключевых понятий. Под «современным фольклором» (или «современной песенной культурой») предлагается понимать новые произведения, созданные в XX–XXI вв., в то время как «фольклор в условиях современности» охватывает весь корпус традиционного фольклорного наследия (включая архаические жанры), функционирующий в нынешних исторических и социальных условиях. Это разграничение позволяет избежать методологической путаницы при анализе разновременных пластов фольклорной культуры.

3. Опираясь на концепцию А.С. Каргина [Каргин А.С., 2006, с. 6–22.] и работы других исследователей, мы приходим к выводу, что современное фольклорное пространство носит мозаичный и поливекторный характер. Оно не ограничивается только аутентичной традицией, а включает в себя целый спектр явлений: повседневный фольклор уходящих носителей; неофольклор и постфольклор, отражающие трансформацию традиции под влиянием индивидуального творчества и массовой культуры; фольклор различных социальных и профессиональных групп; сценический фольклор и авторское фольклоризированное творчество.

Эти формы не существуют изолированно, а активно взаимодействуют, образуя гибридные и симбиозные образования.

4. Анализ исторической динамики института джегуако показал кардинальную трансформацию статуса и функций носителя традиции: от синкретичного народного профессионала-универсалиста (певца-мага, эпического сказителя, странствующего и придворного поэта), функционирующего в естественной «хачецевой» среде, – к исполнителю советской эпохи и современности.

В результате разрушения естественных каналов передачи традиции (исчезновение хачедей, обрядов) сформировалось несколько типов певцов:

- носители старшего поколения, усвоившие традицию «изнутри» (аутентичные исполнители);
- «самодеятельные» и сценические исполнители, чья манера зачастую ориентирована на внешнего слушателя и академические стандарты;
- исполнители-реконструкторы, получившие образование и осваивающие традицию осознанно (в том числе через архивы и работу с фольклористами);
- певцы-экспериментаторы, адаптирующие традиционный фольклор к условиям современности.

Вплоть до начала XX века джегуако оставались уникальными носителями и распространителями адыгской этнической культуры, в том числе и песенной.

5. Ключевой проблемой, выявленной в работе, является вопрос о границах подлинности. В условиях, когда живая традиция прервана, приоритетное значение приобретает не столько «аутентика текста», сколько «аутентика стиля». Подлинность сегодня кроется в мельчайших деталях исполнительской манеры: микрохроматике, ладовых особенностях, специфическом тембре и манере звукоизвлечения, характерных для локальной традиции. Осознанное овладение этими параметрами является главным условием достоверной реконструкции фольклора.

6. Анализ современных смеховых песен-импровизаций (*орэд-къечъэкIхэр*) позволяет рассматривать их как особую, жизнеспособную форму бытования фольклора. Их основными характеристиками являются: спонтанность текстопорождения по случаю, опора на широко известную мелодию («перетекстовка»), открытая композиция, позволяющая бесконечно наращивать текст, тесная связь с локальным контекстом и выполнение не только развлекательной, но и социально-регулятивной (функция «мягкого» осуждения, публичного суда) функции. Данные произведения, несмотря на свою

«несерьезность», являются чутким индикатором социальных процессов и важным механизмом адаптации традиции к меняющейся действительности.

7. В главе доказано, что на изменение песенной культуры адыгов в XX веке оказали влияние не только внутренние процессы, но и мощные внешние факторы: советская культурная политика.

Таким образом, первая глава создает теоретическую и историко-культурную базу для дальнейшего конкретного анализа. Она демонстрирует, что современная адыгская песенная традиция представляет собой сложный, многоуровневый феномен, который нельзя оценивать однозначно как «угасание» или «расцвет». Это процесс постоянной трансформации, поиска новых форм существования в изменившейся культурной среде при сохранении (или попытках реконструкции) глубинных стилевых основ, что и будет рассмотрено на конкретном материале в последующих главах.

Глава 2. Ансамбль «Жъыу» как феномен современной аутентичной традиции

2.1. Ансамбль «Жъыу»: генезис, структура и принципы деятельности в контексте ревитализации фольклора

Проблема сохранения и актуализации архаических пластов песенного фольклора в условиях урбанизации и разрыва межпоколенческой трансмиссии является одной из ключевых в современной фольклорной культуре. В адыгском (черкесском) культурном пространстве, пережившем в XIX–XX вв. катастрофические демографические и социальные сдвиги, вопрос о воспроизводстве старинной певческой традиции (*жъыу*, *орэдыжъ*) стоит особенно остро. Существующие модели – академическая обработка (государственные ансамбли «Нальмэс», «Исламей»), эстрадная стилизация (поп-фолк) и музейная фиксация – лишь частично решают задачу возвращения архаической песни в живую культурную практику.

В этом контексте исключительный интерес представляет деятельность фольклорно-этнографического ансамбля адыгского аутентичного стиля песнопения и инструментальной музыки «Жъыу» (г. Майкоп), созданного в 2005 г. как результат тридцатилетней экспедиционной, теоретической и практической работы его руководителя – Замудина Леловича Гучева. Коллектив за девять лет сформировал оригинальную методологию работы с фольклорным наследием, не имеющую прямых аналогов на Северном Кавказе.

Ансамбль аутентичного песнопения и инструментальной музыки «Жъыу» ознаменовал собой появление в адыгской фольклорной культуре целого направления, нацеленного на возрождение и развитие исполнительской традиции. Однако, в фольклористическом адыговедении нет специальных исследований, посвящённых истории возникновения, методическим принципам и художественной практике ансамбля «Жъыу». За исключением статей М. Паштовой, имеющиеся публикации носят преимущественно справочный, энциклопедический или публицистический характер и не дают системного

представления о феномене коллектива. В этой связи особую ценность приобретают устные свидетельства непосредственных участников описываемых процессов – носителей живого знания о той «неинституционализированной» стадии ревитализации адыгского фольклора, которая протекала на рубеже 1980–2000-х годов и не получила адекватной фиксации ни в науке, ни в официальных документах.

Источниковой базой исследования послужили материалы из личного архива руководителя «Жъыу» З. Гучева, информация, собранная нами методом включённого наблюдения, а также результаты критического анализа нашего профессионального опыта (в 1989–1994 годах автор исследования осуществляла педагогическую деятельность в школе-интернате г. Майкопа в качестве руководителя фольклорных кружков народного пения и народных инструментов; в 1996–2021 годах выступала в качестве автора, режиссёра и ведущей телевизионных программ, посвящённых адыгскому фольклору, искусству и культуре, в том числе и деятельности «Жъыу»; на протяжении всего периода становления ансамбля «Жъыу» (с 2005 – по настоящее время) находилась в непосредственном творческом и методическом контакте с его основателем – Замудином Гучевым).

Таким образом, впервые в научный оборот вводятся уникальные полевые материалы, зафиксированные нами в форме интервью с участниками «Жъыу» во время работы музыкальным руководителем «Жъыу».

Предыстория: Замудин Гучев и формирование «латентного периода» (1980-е гг.). История ансамбля «Жъыу» начинается не с 2005 года. Ей предшествует, по меньшей мере, двадцатилетний латентный период, в течение которого вызревали кадры, формировались методические принципы и накапливался репертуар. Центральной фигурой этого периода выступает Замудин Гучев – мастер-реконструктор, фольклорист, педагог, изготовитель адыгских национальных музыкальных инструментов. К концу 1990-х годов Гучев уже обладал уникальным для своего времени комплексом компетенций. Им было освоено:

- изготовление таких музыкальных инструментов, как *шичешиин* (тип смычкового инструмента) и *камыль* (продольная флейта) – не как стилизации, а как восстановления полного технологического цикла, включая подбор пород дерева, выделку струн, настройку инструмента на архаический звукоряд;

- исполнительская традиция – через непосредственные уроки, взятые у живых носителей инструментальной культуры Асланбеча Чича и Аслана Меретукова, принадлежавших к уходящему поколению народных музыкантов, заставших эпоху естественного бытования адыгской инструментальной традиции;

- собирательская и расшифровочная работа – многократные прослушивания архивных фонограмм, транскрипция вокальных и инструментальных текстов, их анализ и систематизация.

В 1986 году на базе Республиканской школы-интерната г. Майкопа Гучевым была организована студия по плетению циновок (*nlyabl*, каб.: *арджэн*). На первый взгляд, это начинание лежало в плоскости ремесленной реконструкции. Однако принципиальное значение имело то, что Гучев сознательно формировал звуковую среду: в течение всего рабочего дня в студии непрерывно звучали архивные записи аутентичных народных исполнителей. Эти фонограммы, извлечённые из фонотек Гостелерадио Адыгеи, Адыгейского научно-исследовательского института (АНИИ) – ныне Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований (АРИГИ), позже – из архива Центра адыговедения Адыгейского государственного университета, а также частных коллекций, выполняли функцию слухового «погружения». Дети, занимавшиеся плетением, на протяжении многих часов находились в поле аутентичного интонирования, архаических тембров, диалектного произношения, характерной мелизматики.

Важно подчеркнуть, что прослушивание не носило характера принудительного учебного занятия. Оно было фоновым, однако именно эта ненамеренность, ненарочитость обеспечивала высокую степень усвоения. Спустя непродолжительное время дети не только узнавали песни, но и могли

идентифицировать конкретных исполнителей, различать диалектные варианты, вступать в своеобразное соревнование по узнаванию при каждом новом включении записи. Таким образом, формировался интонационный словарь и тембральный эталон – база, на которую впоследствии ляжет исполнительская практика.

Среди участников студии уже на этом этапе выделились Хазрет Чич и Заур Нагоев – дети, проявившие незаурядные музыкальные способности и устойчивый интерес к народному песенному творчеству. Хазрет больше как инструменталист, Заур – и как инструменталист, и как певец.

1989 год: педагогический дебют и формирование методики «на ощупь». В 1989 году я, автор диссертационного исследования, завершив обучение на музыкально-педагогическом факультете Адыгейского госуниверситета, была распределена в ту же школу-интернат г. Майкопа в качестве руководителя двух кружков: кружка народных инструментов (обучение игре на шичепшине); фольклорного кружка (разучивание и исполнение адыгских народных песен).

Контингент данных кружков составили дети, уже прошедшие через студию плетения З. Гучева и, следовательно, обладавшие значительным пассивным слуховым опытом восприятия аутентичного фольклора, но практически без вокальных навыков. Из участников двух кружков был создан детский фольклорный ансамбль «Ащэмэз».

С самого начала работы мы столкнулись с методическим вакуумом. Программа музыкально-педагогического факультета не предусматривала подготовки специалистов по обучению детей народному пению «на слух», вне нотной графики. Дети не владели музыкальной грамотой, не имели навыков сольфеджио, их певческий аппарат не был настроен на ту манеру звукоизвлечения, которая требуется для воспроизведения адыгского вокального фольклора. Типологически ситуация воспроизводила ситуацию бесписьменной устной передачи, однако в условиях отсутствия естественной этнографической среды и при необходимости достижения результата в ограниченные педагогические сроки.

Перед нами стояла тройственная задача:

- обеспечить понимание содержания песни – семантику текста, историко-культурный контекст, обрядовую приуроченность;
- сформировать навыки восприятия и воспроизведения мелодического рисунка, ритмики, ладовой организации;
- осуществить настройку певческого аппарата на народную манеру, осваивая специфический тембр, горловые призвуки, особое дыхание, характерную атаку звука.

В этих условиях единственно возможным оказался путь индивидуального подхода, при котором для каждого участника ансамбля подбирался комфортный ему способ усвоения. Так, использовались:

- прямой слуховой показ голосом, повторение за педагогом («эхо-метод»);
- ручное дирижирование или жестовое моделирование звуковысотного контура – визуализация высотного рельефа мелодии движением руки, позволявшая компенсировать отсутствие нотной записи и сформировать пространственное представление о движении звука;
- совместное пение в унисон – как способ снятия вокальных зажимов, «встраивания» в интонацию педагога, обретения тембрального единства.

Особого внимания заслуживает методика освоения шичепшина. При отсутствии готовых нотных расшифровок инструментального репертуара, первичная фиксация осуществлялась на фортепиано. Однако последнее, будучи инструментом равномерно темперированного строя, не позволяло адекватно воспроизвести микроинтервалику адыгских наигрышей. Многие звуки локализовались «между клавиш» и могли быть лишь приблизительно обозначены на нотном стане.

Наиболее эффективным оказался визуальный метод «от учителя – ученику».

Таким образом, в нашей педагогической практике интуитивно была воссоздана модель устной передачи инструментального мастерства,

свойственная традиционной адыгской культуре и построенная на отношениях «джегуако – ученик». Отсутствие формализованной методики компенсировалось погружением в звуковую среду, индивидуальным подходом и доверительностью контакта. Все эти навыки, расширенные и дополненные, были перенесены и в работу с ансамблем «Жъыу».

Как самостоятельная группа ансамбль «Жъыу» был создан в начале 2000-х годов.

О названии ансамбля. Адыгский термин «жъыу» функционирует в двух основных значениях: прямое – хоровой подголосок, сопровождающий основную партию в старинной песне, переносное – рыцарский клич-призыв к совместному походу. Второе, переносное значение, послужило толчком к названию: коллектив «отправился» в дальний путь поиска основ уходящей в небытие адыгской (черкесской) фольклорной культуры и возможностей его возрождения. Прямое значение «жъыу» (партия подголоска) обозначило особый элемент исполнительской традиции, подлежащий реконструкции.

Принцип аутентики текста и диалекта. Принципиальная установка, сформировавшаяся еще на этапе работы кружков, – требование точного воспроизведения фольклорного образца как в отношении вербального текста, так и в отношении его звукового воплощения – стала основополагающей всей деятельности «Жъыу». Эта установка противостояла доминировавшей в тот период практике сценической адаптации фольклора, предполагавшей «облегчение» диалекта, подгонку мелодии под равномерно темперированный строй, замену архаических тембров академически «причесанным» звучанием.

Мы, напротив, требовали от участников «Жъыу» точного повторения того, что было услышано на плёнке, включая:

- *диалектную фонетику* – сохранение той локальной формы адыгского языка, на которой песня была зафиксирована от конкретного носителя (темиргоевский, бжедугский, шапсугский, абадзехский и иные диалекты);

- *мелодический рисунок* – вплоть до мелизматики, глиссандирования, специфических форшлагов и иных элементов, не фиксируемых традиционной нотной записью;

- *ритмическую структуру* – с сохранением агогических отклонений, не укладывающихся в тактовую метрику;

- *тембральную окраску* – ориентацию на звучание конкретного исполнителя, а не на усреднённый «концертный» эталон.

Инструментом реализации этого принципа служили многочасовые прослушивания и расшифровки, осуществлявшиеся научными консультантами ансамбля «Жъуу»: сначала – Р.Б. Унароковой, доктором филологических наук, профессором, специалистом по адыгскому фольклору; позже присоединился второй консультант – Мадина Паштова, тоже ученый-фольклорист и на тот период кандидат филологических наук, ныне – доктор, приглашенный профессор университета Кайсери (Турция). Поиском и расшифровкой текстов также интенсивно занимались и Замудин Гучев, и мы.

Благодаря этой работе песня представляла перед участниками не как абстрактный «образец», а как конкретный, единичный текст, принадлежащий конкретному исполнителю и связанный с конкретной локальной традицией.

Восстановление историко-культурного контекста. Принципиальной особенностью работы кружков, а впоследствии и ансамбля «Жъуу», стало регулярное приглашение на репетиции научных консультантов. Их присутствие трансформировало само понятие репетиционного процесса: разучивание песни не начиналось до тех пор, пока они не излагали историю её создания и бытования.

Адыгская песня не может быть понята без истории её создания. Это положение является не дидактической декларацией, а онтологической характеристикой адыгского песенного фольклора.

В традиционной культуре событие, послужившее поводом для сложения песни, и сама песня не отделены друг от друга: текст фиксирует событие, а напев передаёт эмоциональный модус его переживания. Утрата исторического

контекста превращает песню в звуковую оболочку, лишённую смыслового наполнения.

Научные консультанты восстанавливали утраченные связи:

- реконструировали эпоху, в которую возникла песня;
- описывали обстоятельства создания (социальные, политические, семейные);
- эксплицировали образный строй, символику, ценностные доминанты;
- указывали на обрядовую или ситуативную приуроченность;
- комментировали поэтику текста, архаизмы, диалектизмы, скрытые цитаты.

Тем самым песня переставала быть «учебным материалом» или «концертным номером». Она осмыслялась, обретала глубину, становилась для исполнителя фактом личной биографии.

Можно утверждать, что в практике «Жъыу» сложился уникальный синтез: аутентичная звуковая среда (архивные записи) + ремесленная традиция (плетение циновок, изготовление музыкальных инструментов) + устная инструментальная передача «с пальцев» + академическое фольклористическое знание в живом, устном изложении его носителей.

Состав ансамбля. Через творчество «Жъыу» прошло более сотни молодых людей. В основном это студенты двух вузов Республики Адыгея (Адыгейский государственный и Майкопский технологический университеты), для которых ансамбль стал школой погружения в фольклорную культуру адыгов.

Ансамбль «Жъыу» работал в трёх разных составах. Ядро ансамбля составляли его постоянные участники: Заур Нагоев, Мадин Сташ, Артур Абид, Казбек Нагароков, Эрхан Туркав (Турция), Псынэф Дугу, Римма Чемишева, Ира Абидова, Заира Наток. Наиболее подвижной частью состава являлись студенты – исполнители *жъыу* – подголосков. «Основной состав группы, – пишет М. Паштова, – молодые люди, объединенные общей целью: популяризацией адыгского фольклора, распространением в среде молодежи

основных навыков адыгского песнопения и игры на традиционных музыкальных инструментах» [Паштова М.М., 2008, с. 16].

Первые публичные выступления «Жъыу» и формирование имиджевой стратегии. На основе документальной хроники «Краткая историческая справка о деятельности ансамбля «Жъыу» из архива З. Гучева и наших наблюдений мы попытались реконструировать функциональную модель группы, определить векторы ее публичной активности.

Первое публичное выступление ансамбля «Жъыу» состоялось в 2005 году в Национальном музее Республики Адыгея. Выбор площадки не был случайным: музейное пространство, ассоциирующееся с хранением и экспонированием культурного наследия, наилучшим образом соответствовало эстетике и миссии коллектива. Это выступление стало прецедентным для Адыгеи: впервые была воссоздана атмосфера *хачеца* с той степенью достоверности, которая исключала как академическую «причёсанность», так и псевдофольклорную стилизацию.

Единственным известным предшествующим опытом подобного рода были фрагменты из спектакля Адыгейского драматического театра «Песни наших отцов», где также предпринималась попытка воссоздания хачеца. Однако, по нашему мнению, та постановка осуществлялась в более академичной манере – с использованием обработанных партитур, театральной условности, усреднённого сценического звучания. «Жъыу» предложил принципиально иную модель: отказ от внешней «красивости», намеренная архаизация тембра, диалектная фонетика, инструментарий в его аутентичном, неадаптированном виде.

Следует отметить, что в отечественной и зарубежной фольклористике устоялось разграничение «первичного» (аутентичного, бытового) и «вторичного» (сценического, обработанного) фольклора. Однако деятельность «Жъыу» с самого начала демонстрирует необходимость введения третьей категории – *научно-реконструкторского фольклоризма*, основными признаками которого являются:

1) отсутствие прямой устной преемственности с традиционными носителями, компенсируемое глубоким архивно-полевым исследованием (работа с фонограммами, фонотеками, трудами фольклористов);

2) реконструкция не только звукового текста, но и инструментария, манеры звукоизвлечения, коммуникативного контекста и поведенческого кода;

3) принципиальный отказ от академической постановки голоса и фиксированной аранжировки в пользу вариативности и импровизационности, свойственных устной традиции;

4) сознательная архаизация как эстетическая и этическая программа.

«Жъыу» в этой парадигме выступает не как ретранслятор угасающей традиции, а как ее активный реконструктор, восстанавливающий утраченный культурный код по принципу исторической реконструкции, но с применением инструментария гуманитарных наук.

Анализ хроники позволил выделить пять устойчивых, институционально оформленных направлений деятельности, которые не являются взаимоисключающими, а образуют целостную экосистему.

Академически-просветительское направление. Зафиксировано систематическое (многолетнее и многократное) взаимодействие с вузовской средой: Адыгейский государственный университет (факультеты адыгейской филологии и культуры, исторический, филологический, иностранных языков, Институт искусств), Майкопский государственный технологический университет, Северо-Кавказский институт искусств (Нальчик), Кубанский государственный университет (Краснодар), Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Форматы взаимодействия: лекции-хьакIэщ, мастер-классы, презентации альбомов, круглые столы.

Принципиально, что ансамбль выступает не как «концертное приложение» к научной программе, а как равноправный субъект образовательного процесса, реализующий дидактическую модель «обучение через погружение в аутентичное звучание».

Научно-конгрессное направление. «Жьыу» регулярно включался в программу международных и всероссийских научных форумов:

– Международная научная конференция памяти проф. З.И. Керашевой (Майкоп, 2008, 2023).

– Научно-практическая конференция «Традиционная культура в системе современного образования» (Санкт-Петербург, 2009).

– Международная научно-практическая конференция по героическому эпосу «Нарты» (Майкоп, 2012).

– Международная конференция «Сказание о нартах – эпос единения и дружбы» (Нальчик, 2012).

Участие в конференциях предполагало не только концертное выступление участников ансамбля, но и проблемные доклады, круглые столы, публичную дискуссию. Это уникальный для российской фольклорной практики прецедент: носитель (реконструктор) традиции выступает как эксперт, верифицирующий академическое знание собственным исполнительским опытом.

Этно-реконструкторское и обрядовое направление. Ключевое отличие «Жьыу» от сценических коллективов – воспроизведение архаичного песнопения в аутентичном пространстве «хьакIэц» (традиционной гостиной, месте мужских собраний). Формат «хьакIэц оредхэр» (песни гостиной) восстанавливает не только музыкальную, но и поведенческую, этикетную, коммуникативную структуру традиции.

Еще более радикальным является участие ансамбля в реальных обрядах жизненного цикла: свадьбы Цеевых (2009), Чермит (2009), Туркав (2010) и обряд пеленания ребенка «кушьэхапх» (2003). В этих случаях песня возвращается в свою естественную среду – семейно-родовой цикл, переставая быть «музейным экспонатом» или «сценическим номером». Это позволяет говорить об ансамбле как об активном агенте ретрадиционализации современной адыгской культуры.

Фестивально-репрезентативное направление. География выступлений «Жьыу» выходит далеко за пределы адыгских республик:

- X Международный фестиваль «Древние песни Европы» (Польша, Люблин, 2009).
- V Международный фестиваль «Покровские колокола» (Литва, Вильнюс, 2010).
- II, IV, V Международные фестивали «Эпосы мира на земле потомков Джангара» (Калмыкия, Элиста, 2007, 2011, 2013).
- Фестиваль адыгской культуры (Германия, Берлин, 2014).
- Концерты в Турции (Стамбул, Анкара, Эскишехер, 2014).

Участие в престижных международных фестивалях, специализирующихся на архаическом фольклоре и эпической традиции, выполняет две взаимосвязанные функции: депровинциализация адыгской культуры (встраивание ее в мировой контекст) и аккредитация аутентичности (признание западными экспертами).

Медийно-документальное направление. «Жьыу» выступает как субъект и объект медиафиксации. Зафиксировано участие в съемках:

- художественного фильма «Бэла» (реж. А. Котт, «АРК фильм», 2005).
- документальных проектов «Нэйшенел Географик» (Великобритания).
- I канала немецкого телевидения, I канала Турецкого телевидения, телеканала «Культура» («Странствия музыканта»), «Россия 24», «Russia Today», «Моя планета».
- цикла телепередач «ПсынэкIэчъ» («Родник») на Адыг TV (передачи об известных адыгских героях – Кызбече Тугужуко, князе Кушук Аджигирее, а также об адыгских музыкальных инструментах: *къамыл* – продольной флейте, *шыкIэпцын* – смычковом инструменте и др.).
- документальных фильмов об ансамбле («Жьыу» – старинное песнопение), «Камыль», «Уроки истории» и др.).

Высокая медийная рефлексия свидетельствует об осознанной стратегии самопрезентации и фиксации собственного опыта как культурного образца.

В деятельности «Жъыу» особо выделяются именные хачеши, посвящённые выдающимся носителям традиции. Таковыми являются хачеши, организованные для:

- Габидет Беретарь – народной исполнительницы (проведены два хачеши: один в Нечерезие – ауле, в котором она родилась; второй – в Адыгейске, куда переехала в преклонном возрасте).
- Асланбеча Чича – знаменитого исполнителя на шичепшине, одного из учителей З. Гучева (хачеши состоялся в Майкопе).
- Казбека Нагорокова, ныне кандидата наук, фольклориста – участника ансамбля «Жъыу» (хачеши, ознаменовавший признание исполнительского и научного вклада члена коллектива).

Таким образом, «Жъыу» последовательно воссоздавал целостную коммуникативную ситуацию традиционного хачеши, в которой обе стороны – поющий и слушающий – одинаково важны и одинаково ответственны за сохранение и трансляцию культурного кода.

Подводя итог рассмотрению генезиса и принципов деятельности ансамбля «Жъыу», необходимо подчеркнуть следующее:

- возникновение коллектива не было спонтанным или одномоментным актом. Ему предшествовал как минимум двадцатилетний латентный период (конец 1980-х – 2005 г.), в течение которого З. Гучевым была осуществлена реконструкция инструментария и собрана уникальная фонотека;
- через студию плетения циновки прошли десятки детей, получившие пассивный, но глубокий слуховой опыт. В кружковой работе были также интуитивно найдены методы обучения народному пению и игре на шичепшине, воспроизводящие механизмы устной передачи; сложилось ядро будущего коллектива; был накоплен и осмыслен репертуар;
- «Жъыу» сформировался как синтетическое явление, вобравшее в себя: архивно-собираТЕЛЬскую работу, ремесленную реконструкцию, устную инструментальную традицию, академическое фольклористическое знание, педагогический опыт, этикетную норму Адыгэ Хабзэ.

2.2. Камерное («хачешеевое») исполнение как метод: репертуарная политика, исполнительская техника и формирование новой аудитории

За девять лет активного функционирования (2005–2014) в репертуаре ансамбля «Жъыу» оказалось около ста адыгских народных песен и инструментальных наигрышей, издано три альбома (2006, 2008, 2010), проведены десятки встреч, концертов на региональных, российских и международных площадках. Ансамбль исполняет все типы народных песен – от обрядовых, историко-героических, лирических, смеховых до современных песен-сетований. В репертуаре «Жъыу» – два десятка уникальных эпических песен из нартского эпоса, множество обрядовых, танцевальных, инструментальных наигрышей.

«В плане воссоздания песенного пласта традиционной музыкальной культуры адыгов, – пишет Л.А. Вишневская, – опыт ансамбля «Жъыу» уникален. Творчество музыкантов не ограничивается популяризацией забытых сюжетов и напевов и нацелено на восстановление *исторической памяти*, того высококонтекстного статуса, который всегда был присущ культуре адыгов» [Вишневская Л.А., 2013, с. 52].

В работе коллектива сложилась уникальная для исполнительской практики модель распределения репертуара, восходящая к традиционным механизмам функционирования фольклорной песни.

Критериями выбора песни для конкретного исполнителя выступали:

- диапазон и тембровая окраска голоса;
- возраст (некоторые песни в традиции закреплены за старшим поколением);
- личностная предрасположенность – способность к эмоциональному переживанию данного сюжета.

Однако, решающим фактором становился осознанный выбор самого участника.

Порядок работы был следующим:

1. З. Гучев или Р. Унарокова приносили несколько песен (из архивных записей, расшифровок, собственных полевых материалов).

2. Коллектив совместно прослушивал и разбирал предложенный материал.

3. Обсуждались особенности каждой песни – текст, история, характер, исполнительские сложности.

4. Участники самостоятельно изъявляли желание исполнить ту или иную песню.

Данный подход имел принципиальное значение. Он формировал у участников персональную ответственность за репертуар: песня не «назначалась», а принималась исполнителем как личный выбор. Одновременно учитывались объективные вокальные данные, что обеспечивало качество звучания. Важно и то, что воспроизводилась естественная для устной традиции ситуация: певец поёт ту песню, которую он «чувствует», которая «его».

Из этого принципа вытекал другой, не менее значимый: принцип взаимозаменяемости. В традиционном хачеце каждый присутствующий обязан был уметь продолжить песню, если солист передавал ему слово. Соответственно, несколько участников должны были знать одну и ту же песню. В коллективе сознательно культивировалась эта норма: одни и те же песни осваивались несколькими исполнителями, что позволяло в случае отсутствия одного из солистов безболезненно заменять его на концертах или встречах. Тем самым преодолевалась «звёздная» модель эстрадного исполнительства и воссоздавалась ансамблевая, соборная природа традиционного пения.

Самыми популярными и продуктивными явились хачеци, организованные в аулах, образовательных учреждениях Республики Адыгея. Часть из них была посвящена выдающимся адыгским сказителям – певцам и инструменталистам. За девять лет таких встреч-хачецей было проведено 25.

Принципиально новый этап в работе коллектива наступил с присоединением женских голосов. В состав вошли студентки филологического факультета Адыгейского государственного университета Римма Чемишева и

Ирина Абидова, студентка колледжа искусств Заира Наток, на тот период еще учащаяся средней школы Псынэф Дуг (дочь репатриантов из Турции).

Их приход поставил перед нами и участниками ансамбля задачу освоения женского песенного репертуара, который типологически существенно отличается от мужского.

Специфика адыгской женской лирики заключается в следующем:

- традиционно она не была предназначена для публичного исполнения;
- её бытование было строго приурочено к обрядовым ситуациям (свадебным, родильным, похоронным, календарным) либо к сугубо приватным, интимным обстоятельствам;
- в ней доминируют темы женской доли, семейных отношений, личных переживаний, часто трагического характера;
- эмоционально-смысловой строй женской лирики принципиально отличен от эпической мощи и воинской патетики мужских песен.

Перенос этого материала в принципиально иную коммуникативную ситуацию потребовал от руководителя специальных усилий по реконтекстуализации. Недостаточно было разучить мелодию и текст – необходимо было ввести исполнителей в то состояние, в котором песня рождалась.

Мы, следуя методу Р. Унароковой, предваряли разучивание песни детальным рассказом об обряде:

- где, когда, кем и в какой последовательности совершались действия;
- какова была роль песни в структуре обряда;
- какие эмоции она должна была выражать и вызывать;
- какие этикетные нормы регулировали поведение участниц.

В результате в репертуаре «Жъыу» появились такие обрядовые песни из свадебного цикла, как «Нысэепчъ орэд» («Песня-заговор невесты»), врачевального – «1азэм иорэд» («Песня лекаря»), песни вызова дождя – «Елэ-Елэ» («Еле-Еле»), песни-сетования – «Си Дэхэнагъуэти» («Моя Даханаго»),

«Шъэуэ Нэкурэ иорэд» («Песня Шаовой Накуры»), «Дзэдзунэ и тхъаусых» («Сетование о Дзадзуне»), «Алий и гъыбзэ» («Плач об Али»).

Таким образом, в работе с женским репертуаром контекст становился содержанием. Песня не просто исполнялась, она воспроизводилась как слепок утраченной обрядовой реальности, и степень достоверности этого слепка напрямую зависела от того, насколько полно удалось реконструировать исходную ситуацию.

Следует сказать еще об одном аспекте деятельности «Жъыу» в условиях одновременного присутствия мужских и женских голосов.

С приходом в «Жъыу» студенток в репертуаре ансамбля появились песни, которые исполнялись в форме диалога, несмотря на то, что это было нехарактерно для адыгской исполнительской традиции. Вербальные тексты, сложенные в форме диалога, обычно исполнялись одним певцом. А здесь появилась возможность актуализировать женские и мужские роли соответствующими голосами.

Можно сослаться на песню «Хэты гуцэм уестына, си Сас?» («За кого мне тебя отдать, моя Саса?»). Данная песня сложена известным джегуако-стихотворцем Бату Пшизовым в форме диалога дедушки с внучкой. Каждый куплет начинается ласковым обращением к внучке: «За кого мне тебя отдать, моя Саса?» – и объявляет имя жениха. Она в ответ отказывается, с насмешкой перечисляя их недостатки. Каждая строфа песни – это портрет-шарж известных односельчан, которые уже давно женаты. Песня – лишь повод для смеха. Для смягчения сарказма джегуако включает и свое имя в этот гротескный ряд.

Так, исполнение данной известной смеховой песни Зауром Нагоевым (роль старика) и Риммой Чемишевой (роль внучки) стало одним из знаковых для «Жъыу».

Воспитательная функция и трансляция Адыгэ Хабзэ. Важнейшей составляющей деятельности коллектива «Жъыу», неотделимой от собственно художественных задач, являлся целенаправленный воспитательный процесс. З. Гучев, консультанты Р. Унарокова, М. Паштова и мы, а также приглашённые

гости систематически транслировали участникам нормы Адыгэ Хабзэ – традиционного адыгского этикета и морального кодекса.

В традиционной культуре хачещ (гостиная комната, место певческих собраний) представлял собой пространство жёстко регламентированного поведения. Каждый присутствующий – независимо от того, поёт он или только слушает – занимал определённое место, соблюдал иерархию старшинства, контролировал позу, жесты, громкость речи, направление взгляда. Эта этикетная рамка не была внешней декорацией; она создавала условия возможности для звучания архаической песни, требующей сосредоточения, благоговения и внутренней тишины.

В репетиционной практике коллектива воссоздавались те же элементы традиционной пространственно-поведенческой организации:

- гендерная сегрегация и возрастная иерархия в расположении участников;
- правила входа и выхода в присутствии старших;
- регламентация эмоциональных проявлений (недопустимость смеха, громких разговоров, вольных поз);
- обязанности младших по обслуживанию старших (подать, принести, убрать);
- правила обращения с инструментами (шичепшин не ставится на пол, передаётся определённым образом).

Параллельно с работой постоянных руководителей важную роль в воспитании участников играли приглашённые гости – выдающиеся деятели адыгской культуры, учёные, общественные деятели. Их посещения репетиций, часто неформальные и заранее не планировавшиеся, становились событиями, в ходе которых передавалось не только знание, но и эмоционально-ценностное отношение к фольклору как к живому, актуальному наследию. К примеру, ключевым событием в процессе становления репертуара и исполнительского стиля коллектива стала встреча с известным гармонистом, виртуозно владевшим всеми народными музыкальными инструментами, заслуженным

деятелем культуры Республики Адыгея Кимом Тлецеруком. Визит не был формальным интервью или лекцией. Гость непосредственно разучил с коллективом песню «Си Пак», одновременно передавая уникальные сведения, не зафиксированные в академической литературе. Так, информант подробно описал различные певческие типы, существовавшие в его исполнительской практике: различались они по составу участников, степени импровизационности, социальному контексту, манере исполнения. Эта устная классификация представляет собой ценнейший материал для фольклористики и этномузыкознания и требует дальнейшей фиксации и осмысления. К. Тлецерук также воспроизвёл не только аутентичные термины, обозначающие солиста-запевалу (*кыхэзыдзэрэр*) и ведущего в структуре *жъыу*: «*жъыу пац*» и «*жъыу кIац*», – но и специфику исполнения каждой партии. На примере песни-величания «Си Пак» он показал, как следует исполнять народную песню.

Одной из важнейших задач ансамбля «Жъыу» стала подготовка как исполнителя, так и слушателя. Эта установка вытекала из глубинного понимания природы песнопения «Жъыу»: его выступления не являлись концертами в современном смысле слова, где активен только исполнитель, а публика остаётся пассивным потребителем. В хачеце, устраиваемом «Жъыу», слушание было актом соучастия, требующим напряжения, знания, включённости.

Перенос данной модели в современную концертную практику потребовал систематических усилий:

- *вербального комментирования* – перед исполнением каждой песни аудитории кратко, но содержательно разъяснялся её контекст, история, смысл;
- *отказа от «развлекательности»* – ансамбль не стремился «понравиться» любой ценой, не упрощал звучание, не подстраивался под ожидания нетребовательного слушателя;
- *формирования установки на восприятие* – слушатель должен быть готов к тому, что аутентичная манера пения, архаические тембры, диалектная фонетика могут быть непривычны и требуют времени для адаптации.

Три CD-альбома, выпущенные ансамблем «Жъыу» вскоре ставшие культовыми, значительно расширили пространство функционирования адыгской народной песни.

Первый альбом выпущен с 32 песнями и инструментальными наигрышами при финансовой поддержке международного молодежного фонда «Гуфэс» (М. Едиджи) и организационном участии студии звукозаписи «Рулла» (Р. Барчо).

Были условно определены 2 раздела: песни, исполняемые в *хачеце* (кунацкой), и песни, исполняемые в *лагуне* (женской половине дома). В альбом вошли широко известные песни, в т. ч. из нартского цикла, младшего героического эпоса, народной лирики, а также фольклорные произведения, длительное время находившиеся в архивах и пассивной памяти народа. Можно указать на некоторые из них: «Абадзехская походная песня», песня о герое Кавказской войны Тугужуко Кизбече, «Песня о Нашхожуко неистовом» (герой, в одиночку отвоевавший у группы грабителей свою жену), «Песня-наигрыш извлечения пули» («Щэхэх орэд»), философская песня «Сто истин» («Шъыпкъишь»), аллегорическая «Песня собаки и вепря», «Песня о Шхагуаше» (река Белая), «Каракамыль» (величально-плачевая песня о прекрасной девушке, погибшей от случайного выстрела во время празднества), «Песня о джегуако», смеховая песня о дележе поминальных пирогов («Хьэдэлусым икьэбар»), пастораль «Мэлгъэжей», обрядовый наигрыш поиска тела утопленника («Псыхэгъэ»), «Атакум» (песня-сетование жены нерадивого воина, из фольклора диаспоры), «Сетование Боры Могучего» (эдипов мотив в адыгском фольклоре), наигрыш к парному танцу «Сэндракъ».

Второй альбом (2008 г.) тоже состоит из двух дисков с 24 песнями и инструментальными наигрышами. Как и первый, он тоже сопровождается комментариями на пяти языках. Однако «новизна состоит в том, – пишет М. Паштова, – что в нем использована идея озвучивания как самой песни, так и сопровождающего ее предания... Тексты песен прилагаются в печатном варианте, озвучивается лишь сжатый вариант комментария к песне или

наигрышу (событийный и культурно-исторический контекст). Можно сказать, что это первый пробный альбом адыгской фольклорной CD-антологии [Паштова М.М., 2008, с. 14].

«Основой репертуара группы являются нартские пшинатли, лирико-героические, обрядовые песни и старинные инструментальные наигрыши. Многие из песен, десятилетиями хранившиеся в фоноархивах, вновь зазвучали после многолетнего забвения. Одной из таких находок, украсивших репертуар «Жъыу», явилась «Песня Абихан», которую можно назвать жемчужиной адыгской народной лирики» [Паштова М.М., 2008, с. 20].

Многие песни из двух альбомов вновь зазвучали после 50–70-летнего забвения.

Ко второму альбому также прилагаются портреты известных носителей адыгского фольклора: Габидет Беретарь, Ханмелеч Хутыз, Аюба Хамтоху, Махмуда Схакумидова (Адыгея), Кадырхан Коблевой (Шапсугия), Кемаля Думана (Турция), Зарамука Кардангушева и Амирхана Хавпачева (Кабарда), Юсуф-Азадина Тугуза (Сирия).

Обращает на себя внимание еще один уникальный проект группы – презентация старинной песни в исполнении мастеров аутентичного песнопения в сопровождении ансамбля. В роли солиста выступали знатоки народной песни и искусные исполнители. Один из них – заслуженный художник РА Абдулах Берсиров. «Песнь аулов», которой мастер посвятил галерею графических сюжетов, вошла во второй альбом в исполнении художника. Такого рода сотрудничество было крайне полезно для коллектива, поскольку аутентичный стиль исполнения, заявленный им как творческая цель, рождается и укрепляется из подобного опыта.

Данный вариант широко популярной среди адыгов смеховой песни об аулах насчитывает 42 строфы, каждая – соответственно об отдельном селении. Песня упоминает и аулы, ныне уже не существующие.

В данный альбом также включены чапшевая песня «К1орэр» («Идущий»), вернувшаяся на родину вместе с «лондонским» (1911 г.) архивом

А.Н. Соколовой (всего в альбом вошло четыре песни, приуроченные к обряду чапш), вариант песни о герое Кавказской войны Кушуке Аджигирееве, эпическая «Песня Орзамеджа и Сатанай», трудовые песни, колыбельная, плачевая («Песня Мерем») и другие песни и наигрыши.

К третьему альбому (15 нартских пшинатлей – эпических песен об основных героях: Худымыде, Орзамедже и Сатанай, Саусэрыко, Патаразе, Ащамэзе, Шабатынуко, Лацине) прилагаются тексты песен и их паспорта.

Особую научно-познавательную значимость имеют составленные научными консультантами группы Р. Унароковой и М. Паштовой комментарии к песням. Показательны в этом отношении комментарии, сопровождающие песенные записи в современных изданиях. Так, песня лечения оспы («ШьорэкI орэд») из второго альбома в исполнении Заиры Наток снабжена следующим комментарием М.М. Паштовой: «Европейские путешественники свидетельствуют о том, что ещё в XVIII веке адыги научились прививать оспу. Делалось это двумя способами: собственно прививанием и заражением. Метод прививания оспы был заимствован европейскими врачами и применён к членам королевских семейств. «Как много мы обязаны черкешенке, которая... первая решилась привить себе оспу! Скольких детей оспопрививание вырвало из когтей смерти! Может быть, нет ни одной основательницы монашеского ордена, которая оказала бы миру столь же великое благодеяние и тем самым заслужила бы его благодарность», - писал французский философ XVIII века К.А. Гельвеций [CD-II, 2008:6-7].

Все процедуры и диета, сопровождавшие лечение оспы, строго регламентировались и непременно сопровождались обрядом чапш: ночными увеселениями у постели больного с приуроченными играми и песнями.

Песня прививания оспы отличается особенной поэтикой, в ней много табуированных слов и величальных иносказаний. Так, нельзя было упоминать самоназвание болезни и имя её покровителя Созареша. Вместо этого употреблялись слова *Зиусхъан* (господин), *Истауиц* (Иста-владыка), *Дахэжэ* (красавица), *Дышьэ шыу* (золотой всадник). Оспенная сыпь обозначалась

словами *щыгъищ* (три бусины), *хъалыжъуищ* (три пирожка), *дышьэ пклашьэхэр* (золотые листья).

Оспа – грозная болезнь, уносившая сотни тысяч жизней. И древний человек, бессильный против неё, величая, пытаюсь умиловить, магическим песенным словом предрекает её благополучное течение» [CD-II, 2008:6-7].

Героическую песню о князе Кушук Ажгериеве в исполнении Замудина Гучева сопровождает комментарий Р.Б. Унароковой: «Кушук Ажгериев (варианты: Ажджэриикъуэ Кушыкупщ; Азджэрий, Алджэрищ; в русских документах – Аджигиреев) – знаменитый черкесский военачальник из рода кабардинских князей Кайтукиных. Предводитель хаджиретов – «беглых кабардинцев», ушедших в 1822 году в Закубанье к западным черкесам и продолжавших активное вооружённое сопротивление царским колонизаторам в 20–40-х годах XIX века» [CD-II, 2008:13-14].

Песня, как это бывало в редких случаях, была сложена ещё при жизни героя в знак особого признания его заслуг. Авторство одни предания относят дружинным джегуако (поэтам), другие приписывают его жене. Вероятнее всего, строфа от имени супруги была включена песнетворцами в общий текст величально-героической песни.

В фольклорной памяти князь Кушук Ажгериев пользуется особой любовью и популярностью не только как наиболее яркий предводитель (гъуазэ) и опытный наездник (великолепно ориентируясь на местности, а также по звездам, зная многочисленные тропы и маршруты, он, возвращаясь из похода, ночью мог безошибочно найти шило, воткнутое в землю накануне). Его помнят также как защитника женщин, детей и стариков. Кушук Ажгериев вместе со своим соратником Хатокшоко Магометом-Аше отомстил за разорение в 1825 году аула князя Али Карамурзина на Лабе и освободил княгиню, отданную в наложницы. Вариант, включённый в альбом, бытует в среде турецких адыгов» [CD-II, 2008:13-14].

Анализ хроники, дискографии и комментариев к альбомам позволяет реконструировать уникальную исследовательско-исполнительскую методику:

- *Архив как учитель.* Участники «Жъыу» не имеют консерваторского образования. Формирование вокальной и инструментальной техники происходит через: систематическое прослушивание старинных пластинок и фонограмм из фондов Адыгейского и Кабардино-Балкарского институтов гуманитарных исследований, радиокомитетов, Центра адыговедения АГУ; изучение расшифровок и трудов фольклористов (З. Налоев, З. Кардангушев, Р. Унарокова, М. Паштова и др.). Таким образом, архив становится непосредственным транслятором традиции, замещая утраченную фигуру живого носителя-учителя.

- *Инструментальная реконструкция как ремесленная антропология.* Участники ансамбля самостоятельно изготавливают архаичные адыгские музыкальные инструменты: *бжъэмый* (сигнальный рог); *къамыл* (открытая продольная флейта); *шыкIэпын* (адыгская смычковая скрипка); *пхъэкIыч* (трещетки).

Воссоздание инструментария – не музейная копия, а рабочий инструмент, на котором осваивается техника звукоизвлечения, реконструируемая по архивным записям и этнографическим описаниям.

- *Воссоздание коммуникативной среды: «хъакIэщ» как жанр и пространство.* Отказ от эстрадной сцены в пользу формата «хъакIэщ» принципиален. Пространственная организация (круг, отсутствие рамп), акустика (камерность, естественная реверберация, отражение звуков), поведение (сидячее положение, отсутствие «выходов на поклон») – все это моделирует ситуацию традиционного музицирования, меняя манеру пения и восприятие слушателя.

- *Полилингвальная документация.* Выпущенные ансамблем три CD-альбома снабжены комментариями на пяти языках (адыгейском, кабардинском, русском, турецком, английском) с полными текстами песен. Это превращает аудиозапись в научное издание фольклорного материала, доступное для исследователей и диаспоры.

Как отмечалось ранее, сохранение аутентики текста (вербальной и музыкальной) является одним из основных принципов деятельности «Жъыу». Однако в качестве эксперимента иногда допускалась осознанная контаминация разных вариантов вербальных текстов, имеющих одну мелодию.

К таким песням относится «Хъажъымрэ къожъымрэ яорэд» («Песня собаки и вепря»). Как и другие многочисленные песни о животных, бытующие в адыгском фольклоре, данная песня представляет собой аллереорию. Смерхвая по форме, «Песня собаки и вепря» содержит резкий диалог с мотивами соперничества и вражды. Собака, случайно встретив мирно живущего в своем лесу вепря, угрожая расправой с помощью охотников, навязывает ему неуместные упрехи. Вепрь, желая освободиться от назойливой собаки, пытается утрахить ее, но это ему не удается. Тогда он пытается задобрить ее, предлагая другое место, где она может вдоволь насытиться. Но все тщетно. Собака отправляется в село, приводит охотников, и они лишают жизни вепря. Здесь завершается вариант Гиссы Гедуадже (запись 1980 г.) в исполнении Заура Нагоева.

В других вариантах сюжет данной песни расширен: перед смертью вепрь делает завещание собаке: «Пусть привяжут мою голову к ветке дерева, даст бог и она когда-нибудь спасет тебя от голода» [Концевич Г.М., 1997, с.163-166]. Прошло время. Изголодавшаяся собака, в надежде полакомиться останками вепря, приходит к дереву. Налетевший порыв ветра сбрасывает голову на собаку, и она погибает. Мораль сей песни: «Не рой другому яму – сам в нее попадешь!».

Сам Заур Нагоев, глубоко владеющий всеми нюансами исполнительского контекста, с целью восстановления целостности данного сюжета песни, соединил разные части вербального текста из вариантов, записанных в разное время (начиная с 1931 по 1980 гг.) от известных исполнителей: Титу Шевотлохова, Гиссы Гедуадже, Кима Схакумидова и других.

Булат Халилов в статье «Фолк-ревайвал на Западном Кавказе: 11 имен, которые нужно знать» обозначил ряд важных аспектов в деятельности ансамбля

«Жъыу»: «Замудин (З. Гучев – руководитель «Жъыу») хотел продвигать черкесскую традиционную музыку через живых носителей или этнографические архивы, поэтому главным для «Жъыу» стала аутентичность. Кроме того, участники отказались от эстрадных шаблонов и ориентировались на внутреннюю публику. Замудина не волновало, что никто, кроме черкесов, не станет слушать эту музыку, не пугало звучать «немодно» или «несовременно». Для черкесской среды начала нулевых годов такая преданность жанру и традиционной эстетике выглядела радикализмом. Но именно эта бескомпромиссность, с которой «Жъыу» выходили со своей музыкой на любую сцену – от международного фестиваля в филармонии до выступления в актовом зале перед студентами, – принесла группе популярность. Три студийных альбома стали культовыми – современные музыканты до сих пор перпевают этот репертуар, а молодые битмейкеры делают ремиксы. Замудин со своими учениками показал, что в традиционной музыке много свободы, а конъюнктуру в культурной среде можно игнорировать. Так «Жъыу» вывели традиционную адыгскую музыку в общественное пространство и вдохновили тысячи молодых черкесов» [Халилов Б., 2023, URL: <https://arzamas.academy/mag/1218-caucausfolk>, дата обращения 26.09.2025].

Деятельность «Жъыу» ставит перед фольклористикой ряд принципиальных теоретических вопросов.

На вопрос о легитимности – Можно ли считать аутентичным пение, восстановленное не от живого носителя, а через архив и исследовательскую интуицию? – диссертант отвечает положительно.

Вопрос о билингвизме традиции. Ансамбль успешно функционирует в двух режимах: для внешней аудитории (фестивали, медиа) он предлагает эстетически завершенную, сценически адаптированную версию; для внутренней – интимный, коммуникативный формат «хъакIэщ». Эта двойная оптика – не искажение, а стратегия выживания традиции, ее адаптация к условиям модернизации без потери сущностных характеристик.

Вопрос о границах фольклоризма. «Жъыу» не является ни традиционным ансамблем, функционировавшим в хачецах (таковые в адыгской культуре практически исчезли), ни академическим фольклорным ансамблем. Это новая институциональная форма, которую предлагается обозначить термином «научно-реконструкторская лаборатория».

Таким образом, анализ методов исполнения, репертуарной политики «Жъыу», его способов воспитания новой аудитории позволяет сделать ряд выводов. Деятельность ансамбля «Жъыу» принципиально не укладывается в рамки «сценического фольклоризма» в его традиционном понимании. Он не адаптирует фольклор для сцены, но реконструирует саму ситуацию его бытования, перенося в современность не только текст и напев, но и контекст, поведенческую модель, систему ценностей, а также превращая камерное (хачецевое) исполнение в специфический способ существования фольклорной культуры.

Историко-культурное значение «Жъыу» выходит далеко за пределы собственно художественной практики. Коллектив стал институцией – центром притяжения для фольклористов, этнографов, деятелей культуры; школой, воспитавшей несколько поколений исполнителей; лабораторией, где отрабатывались методы ревитализации, впоследствии транслировавшиеся в более широкую практику.

Выводы по 2 главе:

1. Фольклорно-этнографический ансамбль «Жъыу» представляет собой уникальную институциональную модель, в рамках которой интегрированы исследовательская, реконструкторская, обрядовая, образовательная и репрезентативная функции. Это превращает коллектив из концертной единицы в полноценный центр по сохранению и актуализации нематериального культурного наследия адыгов.

2. Метод работы «Жъыу» – системная реконструкция на стыке архивной фольклористики, инструментоведения, этнопедагогики и сценической практики – может быть квалифицирован как автономная научно-творческая школа, не

имеющая аналогов в современной фольклорной практике народов Северного Кавказа.

3. Деятельность ансамбля выходит за пределы художественной активности, выполняя мемориальную, репарационную и консолидирующую функции (участие в памятных мероприятиях, посвященных жертвам Кавказской войны, вечерах памяти деятелей культуры, восстановление обрядов).

4. Феномен «Жъыу» демонстрирует принципиально новую модель трансляции фольклора в условиях разрыва межпоколенческой передачи – не через формальное образование и не через массовую культуру, а через добровольное «вхождение в традицию» на основе исследовательского усилия, личной идентификации и коллективного творческого акта.

Глава 3. Трансформационные векторы адыгской исполнительской традиции в XXI веке

3.1. От аутентики к эксперименту: новые певческие ансамбли и фолк-ревайвал в современной адыгской культуре

С конца XX столетия сначала в адыгской (черкесской) среде, а затем и у соседних народов возникла «новая волна» традиционной музыки. Актуализацию своей индивидуальности исполнители начали с поиска своих корней. Обозначалось два подхода: стремление к максимально точному воссозданию архивных записей и смешение народных мелодий с самыми неожиданными жанрами «от сурового нордического дарквейва до медитативного акустического эмбиента». Творчество первых обозначилось как «акустическая археология», другие стали называться «звуковыми экспериментаторами»

Данный процесс Б. Халилов сравнивает с фолк-ревайвалом в Англии, Шотландии и Ирландии 1960-х годов. «Тогда молодые музыканты, – пишет он, – тоже открыли для себя старинные баллады, переосмыслив их, создали сплав фолка с рок-н-роллом и блюзом» [Халилов Б., 2023, URL: <https://arzamas.academy/mag/1218-caucausfolk>].

Важнейшей чертой движения «новой волны» стала межнациональная солидарность. Музыканты разных народов Северного Кавказа стали активно сотрудничать: записывать совместные альбомы, выступать на общих концертах и фестивалях. В этом усматривается глубокий социальный посыл. Это сознательный отказ от узконациональных рамок, желание расширить свое миропонимание.

Толчком к появлению «новой волны» традиционной музыки, как отмечено выше, явилась деятельность ансамбля «Жъыу». Ансамбль вернул традиционную музыку в публичное пространство. Более того, он дал целому поколению адыгов (черкесов) новый голос для диалога со своим прошлым.

Ансамбль также вдохновил черкесскую молодежь в разных регионах на творческие эксперименты.

Вслед за «Жъыу», как отмечает М.М. Паштова, «сформировалась плеяда молодых непрофессиональных музыкантов, которые стали интересоваться архивными записями и петь фольклор в первую очередь «для себя», в закрытых компаниях. В молодежной среде – как на родине (в северокавказских республиках, где проживают черкесы: Кабардино-Балкарии, Адыгее, Карачаево-Черкесии) – так и в зарубежной диаспоре становится модным слушать записи известных стариков-информантов, знать их имена и репертуар, консультироваться с фольклористами по самым разным вопросам – от истории песни до манеры исполнения. Полевые записи, хранящиеся в научных и телерадиоархивах или сделанные недавно, стали распространяться по неформальным каналам, что способствовало постепенному расширению рамок репертуара современных исполнителей и их интерпретативного опыта» [Паштова М.М., 2023, с. 72-73].

Здесь же М.М. Паштова подчеркивает важность роли лейбла «Ored Recordings» в популяризации в молодежной среде аутентичного фольклора, в формировании вкуса к прослушиванию полевых записей. При этом она указывает на ряд интервью и печатных публикаций его создателей – Булата Халилова и Тимура Кодзокова, где им удалось сформулировать несколько наблюдений, благодаря которым многие детали развития черкесского музыкального андеграунда становятся понятными. Например, то, что росту этого движения способствовал, в том числе процесс локализации музыки в регионах РФ, ее децентрализация.

Булат Халилов, соучредитель лейбла «Ored Recordings», широко исследующий в медиаполе современную исполнительскую традицию, обозначенную им как «фолк-ревайвал», отмечает, что после «Жъыу» в осмыслении фольклорной традиции современными исполнителями наметился ряд направлений, таких как «фолк-реконструкция» (фолк-ревайвал), «медитативная музыка», «блэк-металл» и другие.

Халилов в данной статье говорит о творчестве таких современных ансамблей как «Chapsh» («Чапщ»), работающего в направлении медитативной музыки, который подаёт «ритуальные песни в звуке, балансирующем на грани между просветлённым нью-эйджем и более тёмным эмбиентом»; «Khagaudzh» («Хагаудж») Тембулата Тхашлока, «Jrpjej» («Джэrpэджэж» – «Эхо») Тимура Коздокова, «расширяющий стилистику, работая с полевыми записями и акустическими инструментами» [Халилов Б., 2022, The Flow, URL: <https://the-flow.vu/features/dzheguako-na-veyve-cherkesskiy-folk-rivayvl>].

Кроме вышеназванных групп, такие коллективы, как «Шыблэ» и «Вынд», также созданы в Кабардино-Балкарии. Их творчество в основном актуализируется на различных медиаплатформах, изредка – в живом исполнении на молодёжных площадках.

Так, фестиваль современной черкесской пост-фолк музыки «Зэхэоха фест» («Слышишь, фест»), организованный адыгским молодежным движением в 2024 году, собрал на одной площадке множество заявивших о себе групп. В начале октября 2025 года он проходил в г. Майкоп во второй раз. В нем приняли участие такие ансамбли как «Shogy» («Шогу» – дуэт Дайаны и Аслана Шеуджен), «Chapsh» («Чапщ»), «Shible» («Шыблэ»), «Myst» («Мыст»), «Vynd» («Вынд» – «Ворон»).

Ансамбль «Shogy» («Шогу») исполнил: «Елэ-елэ» (песня вызова дождя), смеховую песню «Мэзгуаш», песню-сетование «Абихъан иорэд» и танцевальную мелодию «Лъэпэрышъу». В программу «Chapsh» вошли чапщевые (врачевальные) песни, посвященные исцелению от оспы: «Шъорэк1 орэд», «Си Зиусхъан», «Истаупщ», «Бытхъэ». Этой группой также исполнены смеховая песня «Къолэн» и песня вызова дождя «Хъанцэгуашэ иорэд». Ансамбль «Shible» представил «Кхъужъейм итхъаусыхэ» (песнь дерева), «Айдэмыркъан иорэд» («Айдемиркан»), «1азэм иорэд» (песня лекаря), «Джэгуак1омэ яорэд» (песнь джегуако), «Шейх Мансур», «Къарбэч игъыбз» (плач Карбеча), «Алтыдокъуэ Долэт ц1ык1у» (песня об Альтудоко Давлете). В репертуар «Myst» вошли: нартская эпическая песня «Хъудымыдым ипщыналъ»

(«Песнь о Худымыде») и «Шэбатныкьо иорэд» («Песнь о Шабатыныко»), смеховые песни «Мэзгуащ» и «Си Мэмэт», свадебная песня «Шьэощэжь» (возвращение жениха домой) и лирическая песня «Абрэдж Нухьэ иорэд» («Песня Нуха Абрегова»). Со своими программами на фестивале выступили также ранее известный исполнитель-экспериментатор Башир Хацук и Идар Ципинов. Башир представил публике песни: «Уэзы Мурат» («Песня о Мурате Озове»), «Мэлыхьуэ ш1алэм итхьаусыхэ» (песня чабана) и лирическую песню-плач «Нартыгу игьыбз» («Песня-плач Нартыгуа»).

Особого внимания требует Идар Ципинов с адыгским подворьем – как соведущий фестиваля. Интерес представляли его игры, вопросы, загадки, смеховые реплики, куда «втягивались» зрители.

В 2025 году фестиваль предстал как целостное карнавально-праздничное игрище, связующим звеном которого предстали не столько ведущие (Алан Беданоко – Майкоп и Идар Ципинов – Нальчик), сколько *ажагафа* (*ачьэкъашьу* – танцующий козел в маске) – мифический персонаж, традиционно присутствовавший на всех игрищах в прошлом. Он своим молчаливым хождением по сцене и между зрителями «соединял» песни со смехом, танцами, шутками, превращая выступление участников вместе с реакцией аудитории в единое театральное действо.

Особенно ярко в этом ключе проявил себя ансамбль «Чапщ». Его программа была построена на врачевальных песнях, посвященных «величанию и ублажению «Зиусхана» – покровителю оспы, богу Созареща. <...> «Чапщ» – обряд, который устраивался при тяжело больном с целью облегчить его страдания» [Налоев З.М., 2009, с. 128, 132].

Следует заметить, что важную роль в формировании репертуара участников второго фестиваля сыграл ансамбль «Жьыу»: 12 из перечисленных выше песен были воссозданы «Жьыу».

Одной из первых последователей «Жьыу» стала группа Тембулата Керефова (Тхашлоко) – молодого певца и виртуозного исполнителя на шичепшине (черкесской скрипке), чей музыкальный бэкграунд уходил корнями

в хип-хоп-андеграунд Кабардино-Балкарии. Начав с сольных выступлений, в 2016 году Кереев выпустил дебютный альбом. К нему присоединился Тимур Кодзоко, сооснователь лейбла «Ored Recordings», и они собрали группу «Khagaudzh Ensemble» («Хьагъэудж» – «Хагаудж») – коллектив, названный в честь легендарного музыканта Магомета Хагауджа. Их главным проектом стал альбом с песнями времен Кавказской войны (1763–1864).

Впоследствии, в поисках «авторского звука» данная группа разделилась. Тембулат и гармонист Аслан Апажев стали экспериментировать с электроникой и студийными эффектами, в то время как другие участники оставались приверженцами акустического звука с минимальной обработкой. В результате Кереев и Апажев основали новый проект с тем же названием – «Nagaŭj» («Хагаудж»). К ним присоединился Идар Налоев. Апажев – профессиональный музыкант; Кереев (юрист) и Апажев (экономист) научились виртуозно играть на традиционных адыгских музыкальных инструментах и ряде европейских (волынка, ирланский вистл, бубен, блок-флейта и т.д.).

Отвечая на вопросы анкеты, Тембулат Кереев сообщает, что основной целью группы является «популяризация черкесского фольклорного песнопения с использованием традиционных и современных подходов к музыке и культуре. Методом для достижения этой цели была избрана практика тщательного изучения и воплощения удачного опыта возрождения фольклора и его развития у европейских культур, в частности кельтских народов» [Анкета №6].

Группа также акцентирует внимание на современных направлениях посттрадиционной музыки. Программа ансамбля формируется по разным алгоритмам: обрядовые, трудовые, эпические, песни-величания и песни-сетования об известных героях – в месяц по одному музыкальному релизу с визуальным рядом. Творчество ансамбля представлено на всех международных аудио- и видеоплощадках (iTunes, Spotify, YouTube, Rutube, Deezer и т.д.), а также в программах российских и республиканских ТВ. На сегодня ансамбль

исполняет более 50 реконструированных песен, подавляющая часть которых взята из архивов.

В своих последних работах «Нагауј» несколько отходит от обильной электроники, но сохраняет общую атмосферную и кинематографичную подачу. Их творчество – яркий пример того, как традиционная музыка, вступив в диалог с современными жанрами, порождает новый, мощный и актуальный художественный язык.

Отколовшиеся от «Khagaudzh Ensemble» музыканты Тимур Кодзоков, Алан Шеуджэн, Тамерлан Васильев создали новую группу, которая называется «Јрјеј» («Джэрпэджэж», что в переводе с адыгского означает «эхо»). Их репертуар составлялся из архивных песен. Тимур Кодзоко достаточно осторожно работал с аранжировкой, оставляя часть без изменения, часть, наоборот, существенно меняя. Группа особенно выделилась за счет вокалиста Аппиша Бибарса – репатрианта из Сирии.

Одна из основных песен группы «Клорэр» («Идущий») из чапщевского (врачевального) цикла в исполнении Бибарса взята из репертуара «Жъыу». Это становится понятным, если учесть, что некоторое время Бибарс Аппиш пребывал в группе «Жъыу» в качестве солиста. Как оказалось, он перенёс в новую группу не только песни, но и в некотором смысле «развил» манеру подачи, добавив восточные ноты в своё исполнение.

Дебютный альбом «Qorror» («Клорэр» – «идущий») сочетал в себе колорит музыки сирийских черкесов, ритуальные мелодии и мрачный саунд. Этот альбом – свидетельство поиска новой эстетики и желание экспериментировать. Он стал успешным, собрал немало положительных отзывов и позволил группе «Јрјеј» много гастролировать по России и за рубежом – в Турции, Германии, Австрии.

Во втором альбоме, «Taboo» («Табу»), исполнителем народных песен выступила Дайана Кулова. Впоследствии в «Јрјеј» пришли новые участники – это совсем молодые исполнители: вокал – Гупса Паштова, ученица Замудина Гучева, и 16-летний Астемир Ашибоко. Третья участница – Камилла Кошей,

которая до «Jrpej» работала в стиле *dungeon-synth* на тему черкесской и осетинской мифологии и фэнтези. Общее руководство ансамблем осуществляет Тимур Кодзоко.

Группа продолжает экспериментировать, приближаясь к акустической поп-музыке. Например, в лирической песне «Хьабибэрэ Джамбэчрэ» ансамбль стал использовать мандолину, популярную у адыгов (черкесов) в XX веке, а сегодня почти забытую.

Следует отметить ещё одну исполнительскую особенность: участники «Jrpej» одинаково хорошо владеют двумя адыгскими литературными языками (адыгейским и кабардино-черкесским), а также многочисленными их диалектами. Естественно, что исполняемые песни повторяют язык, на котором звучал источник. Этому принципу, заложенному ансамблем «Жьыу», следуют почти все певческие группы, появившиеся после него.

Обратил на себя внимание недавно появившийся в Кабардино-Балкарии ансамбль «Чапщ». В интервью с руководителем группы Темирканом Кожаевым мы выявили, что название «Чапщ» связано не с жанровым определением, а с культурной моделью. Термин «Чапщ» рассматривается как часть обрядово-игрового комплекса джэгу (игрище), который в широком смысле репрезентирует всю адыгскую традиционную культуру, включающую обряд, музыку и танец.

Основной целью коллектива является возрождение забытых песенных жанров, преимущественно обрядовых [Анкета №1]. Подобный выбор обусловлен исчезновением естественной среды их функционирования. В отличие от других современных коллективов, тяготеющих к реконструкции героического нартского эпоса или песен-плачей, группа «Чапщ» фокусируется на менее популярном, но, по мнению участников, уникальном музыкальном материале, несущем заряд коллективного действия.

Касательно отношения к вербальному тексту, следует сказать, что ансамбль «Чапщ» принципиально не вмешивается в оригинальную версию песен. Если и вмешивается, то допустимым изменением признается лишь

диалектный перевод. К примеру, некоторые западно-адыгские тексты (у которых обрядовая песенная традиция сохранилась лучше) адаптируются на кабардинский язык для понимания местной аудиторией.

Одна из отличительных особенностей «Чапщ» касается презентации песен. Представление группы не ограничивается просто исполнением песенопений. С помощью костюмов, масок (отсылающих к обрядовым действиям) и персонажа Ажегафа (*Ачъэкъашъу* – танец козла) концертное пространство превращается в карнавально-праздничную среду. Это обеспечивается через диалоги участников с Ажегафом и вовлечение зрителя в действо, что стирает традиционную границу между сценой и залом.

Другая особенность – наличие в репертуаре песен, основанных на абсолютной импровизации. Такие номера рождаются в процессе медитативного музицирования и не повторяются в последующих представлениях. В качестве примера можно сослаться на фрагмент «маш1о» («огонь») из песни лечения оспы «Тхаркахо достают из орлиного гнезда». Он возник спонтанно у костра. К такой же импровизации в жанре удж относится и композиция «Нэпх» («Гипноз»), которая сложилась непосредственно на концерте.

Следует сказать еще об одной детали, сделавшей группу «Чапщ» уникальным явлением современной исполнительской традиции. В феврале 2026 года коллектив организовал вечер под названием «Джегуако зэхэс» (с адыгского *зэхэс* – «сходка / сбор музыкантов»). Была предпринята попытка архаизации пространственной структуры: участники и зрители располагались по кругу, что сокращало дистанцию между сценой и аудиторией, моделируя традиционную круговую рассадку в хачеце. Кроме того, все действо было снято и выложено в соцсети.

Таким образом, хачец превратился в постоянно доступный, самообновляющийся архив, где в комментариях происходит живая обратная связь. Образовался виртуальный хачец, где, по подобию старинных хачецей, каждым из присутствующих певцов выполняется практическая задача сохранения и передачи информации как можно большему количеству людей, но

уже посредством интернет-коммуникаций. Подобный виртуальный хачещ предоставляет возможность ощутить себя не просто зрителем. Здесь срабатывает эффект свидетеля или эффект «своего окна», что позволяет окунуться в аутентичку «без сценария». Переключения камер на крупный план обеспечивают парадоксальную интимность сопереживания со зрителем, его эмоциями. И что немаловажно, «двери» виртуального хачеща открыты всегда и для всех. Конечно, это не замена живых, естественных условий, но это своего рода попытка спасения от исчезновения.

В основу интернет-архивной версии организованных нами иммерсивных ток-шоу «Музыкальная гостиная «Хьак1эщ» мы положили ту же форму виртуального хачеща, что и у группы «Чапщ». Живое общение в условиях традиционного хачеща переносится в интернет-пространство, которое многократно расширяет и географию (присоединяются адыги, проживающие в разных концах света, в том числе многотысячная диаспора), и количество участников (с разных мест желающие делятся воспоминаниями, задают вопросы, иногда вступают в спор или исполняют свои версии услышанных песен), а также временную протяженность самого действия концерта-хачеща (в любое время каждый может включиться в работу виртуального хачеща). Таким образом, интернет-архивирование создает возможность как одномоментности соучастия, так и протяженности обратной связи.

Особо следует сказать о народных ансамблях, функционирующих в Республике Адыгея в качестве самостоятельных муниципальных коллективов при районных, городских и сельских домах культуры. Одним из таких фольклорно-этнографических ансамблей является «Ащэмэз», который относится к сценическому типу современной исполнительской традиции. Он входит в структуру Майкопского городского творческого объединения «Ошад» и является первым мужским вокальным коллективом адыгской народной песни на территории Республики Адыгея [Анкета №10]. За двадцатилетний период существования ансамбль удостоен звания «Заслуженный коллектив народного творчества Российской Федерации» (2022), подтвердив высокий уровень исполнительского

мастерства на всероссийских и международных конкурсах (включая «Славянский базар» в Белоруссии, а также выступления в Германии и Турции).

Первоначально это был детский ансамбль, где были собраны городские мальчики, мало владеющие родным адыгейским языком. Предполагалось, что адыгские песни помогут погружению в язык и традиционную культуру. Так и случилось, но не сразу. Понадобилось два десятилетия, чтобы раскрепостить детей. Главным аргументом оказалась простая истина: миссия хранить и транслировать народное творчество лежит исключительно на них, и отступать от неё нельзя. Параллельно с разучиванием песен шло разъяснение не только смыслов слов, но и культурного контекста. Трудности в освоении языка песен преодолевались не только ежедневными репетициями, но и рассказами о высоком статусе песенной культуры для адыгов, которая приравнивалась по значимости к воинскому искусству и требовала дисциплины, голосовой собранности и волевых качеств.

Вначале в репертуар ансамбля включались композиторские сочинения, потом – народные песни. Подача материала осуществлялась в игровой, обрядово-имитационной форме. В дальнейшем основу репертуара составили народные песни, в том числе нартские эпические песни.

Участники «Ащэмэза» Жиут Биданоко и Хизир Богус подтверждают, что при работе с архаичными текстами нартского эпоса приходилось постоянно обращаться к специалистам и словарям ввиду наличия лексики, вышедшей из активного речевого употребления. Данная деятельность способствовала повышению интереса участников группы к изучению эпоса.

Достаточно показательным явился концерт, приуроченный к двадцатилетию ансамбля «Ащэмэз». Он состоялся 26 марта 2026 года в Филармонии Концертного объединения Адыгеи под режиссурой участника ансамбля Адама Курашинова. Программа структурирована в четыре блока и нацелена на демонстрацию триады: традиционная культура в ее историческом виде, ее современное состояние и потенциальные пути модернизации. Тем самым ансамбль, преодолевая стереотипный образ «доблестного горца с

горянкой», попытался показать многообразие оттенков адыгской культуры через темпоральный синтез. В юбилейную программу вошли как старинные акапельные песни «ШьорэкI орэд» («Песня лечения оспы»), «Къэбэртаемэ ячэштеу» («Кабардинская старинная песня»), так и современные народные – «Iэлъын цIыкIури» («Маленькое колечко»), «ХьапакIэ иорэд» («Песня Хапача»).

В одном из многочисленных выступлений ансамбль четко продемонстрировал общую тенденцию коллектива к синтезу традиционной интонационной основы с современной сценической эстетикой. В рамках концерта «Черкес FM» в Москве «Ащэмэз» представил стилевую инновацию: традиционные черкески заменены на кожаные куртки черного цвета с цепями, что, по словам руководителя, символизирует современную маскулинность и одновременно является стилизацией исторической черкесской кольчуги.

Еще одной гранью деятельности коллектива является их участие в свадебных церемониях. Местом проведения большинства современных свадеб стали рестораны с полным спектром свадебных услуг. Распорядителями свадебных торжеств выступают современные «джегуако». Сегодня это несколько ансамблей, объединенных в один большой коллектив, где четко распределены функции каждого: оркестр музыкантов, танцевальная группа, хатяко (ведущий, распорядитель торжества) и вокальная группа. Взаимодействием всех этих групп обеспечивается сопровождение нескольких ритуальных свадебных действ, в том числе торжественный вывод невесты из отчего дома, ввод невесты в основной зал свадебного мероприятия, ритуальное возвращение жениха к родственникам и т.д. К каждому ритуалу приурочены определенные свадебные песни в исполнении «Ащэмэза».

Методом включенного наблюдения в течение трех десятилетий, а также на основе анкет мы провели сравнительный анализ двух ансамблей – «Нартшъау» («Сын нартов») и «Джэныкъу» («Очаг»), функционирующих в Шовгеновском районе Республики Адыгея. Они находятся на одной территории районного методического центра народной культуры (РМЦНК).

Выявили отличительные особенности с точки зрения эволюции подходов к фольклорному исполнительству в советский и постсоветский периоды. Этот анализ выявляет две различные, но взаимосвязанные модели сохранения и бытования традиционного адыгского песнопения.

Сначала об ансамбле «Нартшъау» [Анкета №11]. Он основан в 1959 г. и является наследием советской модели организации работы самодеятельного коллектива, классическим продуктом системы советского культурного строительства, характерного для послевоенного периода. Ансамбль создан и функционирует в рамках государственного учреждения культуры (РМЦНК), что отражает советскую практику огосударствления и институционализации фольклорного творчества. Его деятельность строго регламентирована рабочим графиком учреждения. Репертуар смешанный. Наряду с традиционными песнями («Мэзгуаш», «Шэбатыныкъу», «Къоджэбэрдикъо Мыхьамэт иорэд») присутствуют идеологически маркированные советские авторские произведения («Гимн работников культуры», «У адыгов обычай такой» Г. Самоговой), а также обработанные песни, ставшие «визитными карточками», как, например, «Сипсэ, сиадыгэ!» («Дорогая моя Адыгея!»).

«Нартшъау» во все времена решал ключевые задачи советских фольклорных ансамблей: в рамках праздничных, идеологических и концертных мероприятий исполнять адаптированную к сцене фольклорную песню, тем самым демонстрировать «сохранность» традиционной культуры. Десятилетиями основу репертуара ансамбля составляли нартские пшинатли, героические песни и приуроченные к труду народные песни.

Работа «в основном под электронное аудиосопровождение» – яркий признак эстрадизации фольклора, его приспособления к техническим возможностям и эстетическим ожиданиям современной (в советское время) сцены.

«Нартшъау» всегда имел разновозрастной состав (от 19 до 62 лет), что являлось свидетельством преемственности «внутри системы». Однако методы работы (разучивание «с руки», с репетитором, прослушивание аудиозаписей)

указывают на опосредованную передачу традиции, часто минуя естественную среду бытования.

Как видим, ансамбль «Нартшъау» представляет собой «сценический фольклоризм» советского образца. Его миссия – сохранение, популяризация и представление народной песни в формате профессионального (или полупрофессионального) концертного номера, встроенного в систему государственной культурной работы.

Ансамбль «Джэныкъу» [Анкета №16] основан в 2014 году районным методическим центром народной культуры (РМЦНК) а. Хакуринохабль. «Джэныкъу» в переводе с адыгского – «очаг», символ семейного тепла и непрерывности традиции. Инициатором создания выступил известный исполнитель и фольклорист Казбек Нагароков, который заложил принципы работы с архаичным материалом. С 2020 года руководителем является Заур Юсупов (36 лет, высшее образование, опыт работы в сфере культуры – 11 лет).

Этот коллектив – представитель современной, постсоветской парадигмы в культуре, для которого характерен «поворот к аутентичности», поиск и реконструкция исконных форм. Хотя ансамбль также функционирует при Шовгеновском РМЦНК, декларируемая ими цель принципиально иная – сохранение и передача аутентичного исполнения народной песни. Присвоение ансамблю «Джэныкъу» звания «Народный» (в 2018 году) и, что особенно важно, включение его в реестр культурного наследия народов России – это признание на государственном уровне его деятельности по сохранению подлинного, а не «адаптированного» наследия.

Репертуар ансамбля – это сознательная архаика. Преобладают песни нартского эпоса («Нарт Шэбатыныкъу», «Нарт Ащэмэз», «Нарт Саусырыкъу» и др.); архаичные жанры и напевы («Псыхагъ» («Плач в воду» – ритуальная песня, исполняемая во время поиска утопленника), «Мэлегъажъ» («Мелодия выводы отары на пастбище»), «Щэхэх» («Мелодия удаления пули»), «Шьэлэуат» («Мусульманская песня»), а также исторические и обрядовые

песни. Такой выбор демонстрирует стремление актуализировать часть фольклорных песен, наименее подвергшихся сценической обработке.

Ключевое отличие «Джэныкью» от современных адыгских ансамблей в их исполнительской практике – использование исключительно традиционных инструментов (*шык/эпцын*, *къамыл*, *пхъэт/ыркъ*, *пхъэк/ыч*) и отказ от электроники. Это прямое следование этнографическому канону и стремление к максимально достоверному звучанию песни.

Состав ансамбля «Джэныкью» более компактный и относительно молодой (21–39 лет). Это активисты, сознательно изучающие архаичные пласты культуры. Они активно работают с архивами и консультируются со специалистами. Передача исполнительских навыков происходит не столько «из уст в уши» в естественной среде, сколько через целенаправленную реконструкцию.

Как видим, ансамбль «Джэныкью» представляет собой «реконструкционный (аутентичный) фольклоризм». Его миссия – не столько сценическая популяризация, сколько фольклорно-этнографическая документация, сохранение и воспроизведение сакральных и архаичных форм музыкально-поэтического наследия, максимально приближенного к традиционному звучанию.

Сосуществование двух таких разных ансамблей в рамках одного районного центра культуры является наглядной иллюстрацией диалектики развития фольклорного исполнительства на Кавказе.

Данные группы взаимодополняют друг друга. Они представляют собой две формы в современном бытовании фольклора: сценическую, советского образца и реконструкционную, приближенную к аутентике. Деятельность этих ансамблей – образец того, как советская система, пытаясь сохранить традиционную песенную культуру, способствовала рождению новых форм работы с наследием.

Название нового ансамбля, появившегося в Нальчике (КБР), – «Yewari» – взято из серии традиционных сказочных зачинов. Словами «yewari» («еори»,

«зэра¹омэ зэра¹отэжсьэу...» – «сказывая, пересказывая») традиционно начинают многие адыгские сказки и сказания. В них данная формула выполняет роль зачина, похожего на русское «жили-были», но с более глубоким, почти мифологическим оттенком.

Группу «Yewari» основали музыканты из первого состава «Jrpjej» – Бибарс Аппиш, Тамерлан Васильев и Башир Хацук, к которым присоединился Астемир Маршенкулов, известный музыкант в нальчикском андеграунде. Группа стала работать как творческая лаборатория. Участники ищут собственное звучание, исполняя песни почти всех жанров – от героического нартского эпоса, песен времен Кавказской войны до проникновенной лирики.

Важнейшей находкой «Yewari» стало использование виолончели. «Это характерная черта всего кавказского фолк-ревайвала, – отмечает Халилов, – музыканты смело вводят в традиционный звукоряд инструменты, которые исторически в нем не звучали, создавая тем самым новую акустическую палитру» [Халилов Б., 2023, URL: <https://arzamas.academy/mag/1218-caucausfolk>].

Ансамбль выпустил дебютный мини-альбом и успешно выступил с концертами в нескольких городах Кавказа.

От ансамбля «Jrpjej» откололась ещё одна группа – дуэт «Шокъу» («ShoQu») Алана Шэуджена и Дианы Куловой. Начальные слоги фамилий супругов соединились и образовали своеобразное название ансамбля: «Шо» (Шоджэн) + «Къу» (Къулэ), что в переводе с кабардинского означает «внезапно, неожиданно» [Анкета №3]. Символично, что *шокъу* (*шыкъу*) ещё с адыгского значит «кисточка» – элемент басонного плетения, который крепится к башлыку. Как объясняют участники дуэта, «крепление» ассоциируется с процессом взаимосвязи локальной адыгской (черкеской) и традиционной культуры народов мира.

«ShoQu» создан в 2023 году. Основную задачу они видят в том, чтобы «познакомить как можно больше людей с адыгской музыкой, не ограничиваясь временными, возрастными и географическими рамками. Восстановить

старинные песни, по возможности находя источники их создания» (Анкета №3).

Репертуар составляется из архивных материалов, также используются песни из семейных архивов, переданные поклонниками. «Главный критерий, – признаются исполнители, – чтобы [песня] «зацепила», чтоб было о чём рассказать [людям]. Очень важно донести, о чём поётся в песне. Мелодию стараемся не менять, иногда чуть-чуть разнообразим. А текст вообще не трогаем» [Анкета №3].

Дуэт в основном использует традиционные адыгские инструменты. На вопрос, как они осваивают традиционное песнопение, Алан и Диана ответили следующее: «Прослушиваем аудиозаписи. На первых этапах стараемся уловить какие-то особенные нотки, манеру исполнения, позицию. Хочется сохранить то самое старинное звучание голосов, если даже оно будет звучать через призму нашего взгляда. В плане игры на инструментах это даётся сложно, так как мы не профессиональные инструменталисты, но стараемся совершенствовать навыки» [Анкета №3].

В составе группы «Джэмпэдждэжь» и как самостоятельный дуэт «ShoQu» достаточно много выступал на фестивалях в таких городах, как Нальчик, Владикавказ, Майкоп, Москва, Санкт-Петербург, Казань, Новосибирск, Стамбул, Краков, Утрехт, Гаага, Вурхут, Роттердам, Амстердам.

Музыкальный проект «Мыст» (Майкоп) занимает особое место на современной черкесской сцене и медиаплатформе. Его можно назвать одновременно самым поп-ориентированным по звучанию и самым смелым в акустических экспериментах.

Само название проекта отражает его суть: слово «Мыст» в адыгском языке имеет абстрактное значение, используемое как русское выражение «это самое», намекая на нечто узнаваемое, но трудноопределимое.

Художественный метод группы заключается в радикальном переосмыслении классики. Музыканты берут за основу привычные песни из канонического репертуара «Жъыу» – героический эпос, лирику и танцевальные

мелодии – и облачают их в новую звуковую форму. Их звук – это сплав акустической инди-музыки и кинематографичной саундтрек-эстетики. Несмотря на внешнюю экспериментальность, группа сохраняет все ключевые элементы традиции. Даже самые суровые героические песни о Кавказской войне приобретают у них особую лиричность.

Звуковая палитра группы «Мыст» строится на гармоничном сочетании традиционных инструментов, виолончели и стандартной ударной установки. Как и другим участникам черкесского фолк-ревайвала, музыкантам «Мыст» удалось избежать эклектики. Вместо фьюжна они создали цельный и самостоятельный жанр.

Однако следует отметить, что в последних интернет-презентациях группы «Myst» заметны существенные изменения. Как отмечено в одном из отзывов Булата Халилова: «Все дальше «Myst» уходят от акустики и больше экспериментируют с поп-звучанием». Недавно был выпущен сингл – «Худымыдым иорэд» («Песнь о Худымыде»). Это нартский пшинатль о том, как кузнеца Худымыда не позвали на *джэгу* (праздничное игрище), а он «прикола не оценил», пошел и всех разогнал. В мыстовском прочтении нартское сказание чуть ли не становится хип-хопом, а джегу превращается в тусу (тусовка – С. К.).

Песня «Худымыд» была возвращена в активный репертуар благодаря усилиям «Жъыу», которые разыскали запись в архивах и включили в свежий релиз. В оригинале она отличалась протяжностью и суровой величавостью, но после переработки первым составом «Jrpjej» темп ускорился, придав композиции танцевальные черты. Нынешняя аранжировка от «Myst» рискует стать для него ещё более радикальной, однако это не умаляет её ценности. Участники коллектива, несмотря на ностальгию по раннему периоду с его камерностью и вокальным разнообразием, находят интерес и в современных экспериментах.

Хотя группа выпустила всего один альбом, она стала важным творческим инкубатором. Ее участники – Гупса Паштова («Jrpjej»), Джанет Сиюхова

(«Тыжын»), основатель Аслан Ташу («Azmetuko»), Иланд Хаджаев и Джамбулат Тлемишок – представляют собой квинтэссенцию новой черкесской сцены, где переплетаются опыт фольклорного ансамбля, сольного творчества, хип-хопа и современной хореографии.

Следует сказать ещё об одной недавно появившейся в Кабардино-Балкарии группе – «Chapsh» («Чапш») [Анкета №1]. Основан он в 2017 году музыкантом Темирканом Кожаевым и Астемиром Хавпачевым.

В составе ансамбля 9 человек – 7 музыкантов и 2 актёра, исполняющие роль ажагафа. Основной целью группа считает «реконструкцию старинной обрядовой музыки черкесов и её дальнейшее развитие и популяризацию». На вопрос – почему группа названа «Чапш», Темиркан и Астемир ответили: «На тот период «затишья и забвения» (2010–2015 гг.), когда перестали функционировать и «Жыу», и «Бзабзэ», участниками которого мы были, на ум пришло только это. Надо бы «излечить» нашу адыгскую культуру, «вдохнуть» новую жизнь в народную песню, устроить чапш – обряд врачевания, – подумали мы. Возможно, это была слишком высокая планка, но мы были полны желания творить...» [Интервью после концерта «Чапш» в Майкопе, 21.12.2025].

И Темиркан Кожаев, и Астемир Хавпачев к тому времени прошли серьёзную школу игры на шичепщине в ансамбле «Бзабзэ», организованном музыкантом Зубером Яузовым. В результате поисковой деятельности в архивах, научных публикациях они также приобрели достаточно глубокие знания по адыгской фольклорной культуре. Выбор пал на самый древний пласт – мифологию, обрядовые, трудовые песни. Собрали вокруг себя единомышленников, талантливых музыкантов-энтузиастов. Так сложилась группа «Чапш».

Репертуар «Чапша» формируется на основе архивных материалов и научных изысканий этнографов и фольклористов. В программу включены обрядовые «чапшевые» (врачевальные) песни и наигрыши: «Созэрещ», «Тхьаркъуахьомэ бгъэныбгъом кыраха» («Тхаркаховы достают из орлиного гнезда»), «Симаза» («Моя луна»), «Си Зиусхъан» («Мой господин»),

«Истаупщ», шуточный «чапщевый» танцевальный наигрыш, песня вызова дождя «Хьанцэгуащэ», ритуальный танец «Елэ-елэ», песни, обращённые к грозовому божеству Шыблэ и богу леса «Пщымэзытхьэ», песня колядования «Хьуромэ», очистительная песня «Кьолэн» («Цветастая»), а также авторские вокально-инструментальные композиции «Бытхьэ», «Шыгъажэ» («Скачки»), «Нэпх» («Сглаз»). Как видим, ансамбль углубился в реконструкцию самого древнего пласта народной музыки – врачевальных песен и наигрышей.

«Чапщ» использует как традиционные музыкальные инструменты (шычепщин, камыль, 1эпэпщынэ (тип балалайки), трещотки, палочки (пхатырко)), так и нетрадиционные (кахон, ханг, цифровые клавишные).

Первый альбом «Чапща» воспринят достаточно восторженно. Так, в соцсетях пишут: «Их дебютный альбом – продуманный, энергичный и хорошо спродюсированный... он легко усваивается и дарит увлекательное прослушивание» [Юсеф Бардука, URL: <https://oc-media.org/review-shapshe-thoughtful-energetic-and-fun-circassian-folk-music/>].

Обобщая деятельность адыгских современных ансамблей, функционирующих в пространстве медиа, М.М. Паштова маркирует их творчество терминами «посттрадиционный фольклор» или «экспериментальная музыка». «Объединяет их, – пишет она, – один признак: они стремятся воспроизводить фольклорный текст (музыкальный, вербальный) в той или иной степени приближенно к оригиналу, взятому из архивного фонда» [Паштова М.М., 2024. – С. 67-79].

Отбор репертуара осуществляется исполнителями из архивных образцов произвольно, соответственно желанию и вкусу, а также с голоса живых исполнителей. Предпочтительная тематика и престижные жанры – нартский эпос, ритуальные, лирические песни, героические песни периода колонизации Кавказа. Иногда перепеваются песни из репертуара других современных исполнителей, но при этом вносятся существенные стилевые изменения.

Современные интерпретации фольклорных записей могут сопровождаться как исключительно народным инструментом, так и

нетрадиционными (альт, гитара, виолончель, ударные и др.). По мнению участников, точное копирование архивов убивает живую энергию, поэтому эксперименты и нарушение привычных рамок между традицией и современностью — не просто допустимы, а необходимы.

Экспериментируя с архивным фольклором, посттрадиционное исполнительство, во-первых, утверждает его востребованность в современных условиях. Во-вторых, по представлению самих исполнителей, их творчество занимает в истории развития фольклорных жанров органичное место, продолжая традицию в ее функциональности. В-третьих, исследуемое музыкальное движение актуализирует, в том числе, отчужденный фольклор, который был нежелателен как противоречащий советским идеологемам (песни о военных конфликтах, религиозные песнопения и др.). В контексте общих тенденций развития народной музыки обсуждается жанровый статус «блатного шансона» (так называемая «уляпская лирика»), который тоже остается пока недостаточно изученным» [Паштова М.М., 2023, с. 74, 78-79].

3.2. Деятельность современных северокавказских певческих ансамблей в контексте фольклорного ревайвала

Параллельно с адыгскими группами на современное фольклорное пространство вышли и ансамбли других народов Северного Кавказа. Для сравнения остановимся на некоторых из них.

Одним из заметных стала группа «Къона». Так называется известный осетинский фольклорный ансамбль, который вывел аутентичное народное исполнение на сцену и включил его в многоголосье современной музыки.

Несмотря на то, что группа записала лишь один студийный альбом и несколько концертных сессий, после чего распалась, она оказала большое влияние на последователей. Так, ансамбль «Уацамонгæ», созданный в 2015 году на базе Владикавказской государственной филармонии, стал творческим преемником «Къоны». Однако его подход совершенно иной: коллектив не

отказывается от академизма, а сознательно остается между строгими стандартами филармонического звучания и живой народной манерой исполнения. Они с равным успехом выступают и на официальных фестивалях, и на традиционных празднествах (*хъазтах*), и на свадьбах.

«Ragon bal» – главное музыкальное объединение Владикавказа, также является творческой лабораторией, в которой рождается современный осетинский постфолк. Группа активно переосмысливает традиционную музыку и встраивает ее в современное пространство. Она использует традиционные инструменты – от арф и волынок до струнных и аккордеона. «Ragon bal» активно сотрудничает с единомышленниками из черкесских и карачаевских музыкальных групп.

Заметным явлением на Северном Кавказе является «Gollu» – карачаево-балкарский фольклорный ансамбль, организованный талантливым исполнителем Азнауром Тоторкуловым.

Традиционная музыка карачаевцев и балкарцев долгое время оставалась в тени, малоизвестной за пределами региона. Ситуацию изменил музыкант и исследователь Азнаур Тоторкулов. Уроженец Карачаево-Черкесии, получивший образование в Москве, Тоторкулов проделал уникальный творческий путь. Изучая европейскую музыку, связанную с национальной идентичностью (например, украинский блэк-метал и галисийский дарк-фолк), он параллельно погружался в истоки собственной культуры: работал с этнографическими архивами, осваивал традиционные инструменты и консультировался с музыкантами и учеными Кавказа. Синтез этого опыта вылился в создание в 2021 году проекта «Gollu».

Уже в 2022-м группа выпустила альбом, основанный на календарных обрядовых песнях и наигрышах. Главное достижение «Gollu» в том, что их музыка не превратилась в музейный экспонат или памятник уходящей традиции. Напротив, им удалось создать свежий, живой и художественно цельный продукт, который открывает миру богатство карачаево-балкарской культуры через язык современной музыки.

В системе координат современной чеченской культуры есть место, как профессиональным коллективам, так и искренним подвижникам, чья деятельность держится на энтузиазме и глубокой любви к корням. Ярким представителем данного направления является самодеятельный ансамбль песни «Хазна» (в переводе с чеченского – «казна», «клад» или «сокровище») [Анкета №15]. Семантика названия как нельзя лучше отражает суть коллектива: его участницы видят свою миссию в том, чтобы бережно хранить, скрупулезно изучать и передавать новым поколениям бесценные фольклорные богатства своего народа.

Путь ансамбля начался в ноябре 2004 года. Примечательно, что изначально коллектив носил поэтичное название «Маълх-Аьзни» («Лучи солнца»), что подчеркивало светлую, жизнеутверждающую природу народного творчества. Со временем группа была переименована в «Хазну». Сегодня коллектив имеет статус самодеятельного, функционируя на базе Чеченского государственного колледжа культуры и искусств имени В.А. Татаева. В ансамбле 15 девушек. Руководителем является Зинаида Вахаевна Магомадова – опытный специалист с профильным образованием «Руководитель самодеятельного хорового коллектива». Коллектив работает с живым аккомпанементом. Репертуар формируется при участии знатоков фольклора.

Женская вокальная группа «Лоаман оаз» (с ингушского – «Голос гор») [Анкета № 4] из Малгобека – это ансамбль, действующий по принципу научной лаборатории.

Главная цель коллектива – быть носителем традиции. Участники стремятся к максимально точной передаче ингушской певческой манеры, тембра и духа. Их репертуар – подлинные народные песни, часто с обрядовыми или историческими текстами.

«Лоаман оаз» – это пример того, как традиция может быть не реликтом прошлого, а осознанной, живой и востребованной практикой.

На основе предоставленных анкет, а также данных из открытых источников, о деятельности двух фольклорных коллективов Надтеречного

района Чеченской Республики – мужского ансамбля «Теркан тулге» и девичьего ансамбля «Дашо абзнаш» – следует сказать следующее:

- оба коллектива входят в структуру МБУ «Централизованная клубная система» Надтеречного муниципального района и являются самостоятельными вокальными объединениями, чья основная деятельность направлена на сохранение и популяризацию чеченской народной песни;

- мужской ансамбль «Теркан тулге» («Волны Терека») [Анкета №17] ведёт свою историю с 2002 года, что делает его одним из устоявшихся коллективов района. Руководит коллективом Бек-Хан Усманович Бетерханов (1994 г.р.), выпускник Чеченского государственного университета. В ансамбле 7 мужчин в возрасте от 20 до 30 лет, со средним специальным образованием. Все участники свободно владеют чеченским языком, что позволяет им исполнять песни на родном языке с сохранением диалектных особенностей. Основу репертуара составляют народные песни. Коллектив работает с традиционными музыкальными инструментами. В работе над материалом используется архивный метод – прослушивание аудио, расшифровка, изучение истории записей. Коллектив активно выступает на различных площадках района и республики;

- девичий ансамбль «Дашо абзнаш» («Золотые голоса») [Анкета №18] – это молодой коллектив, созданный в 2024 году на базе МБУ «ЦКС» Надтеречного муниципального района. Несмотря на юный возраст, ансамбль уже заявил о себе участием в конкурсах и фестивалях. Ансамбль возглавляет Раиса Эдиговна Янгулбиева (1966 г.р.), имеющая высшее образование (СОГУ). В ансамбле 11 девушек в возрасте от 15 до 30 лет. Это студентки и выпускницы средних специальных учебных заведений. Как и их коллеги-мужчины, участницы свободно владеют родным чеченским языком. Основу репертуара составляют народные песни. Ансамбль работает в аутентичной манере: используются традиционные музыкальные инструменты, применяется метод разучивания «с руки» с репетитором-музыкантом, осуществляется работа с

архивными аудиоматериалами и консультации со специалистами-фольклористами;

- оба ансамбля являются важной частью культурной жизни Надтеречного района. Их деятельность демонстрирует преемственность поколений: «Теркан тулге», имеющий более чем двадцатилетнюю историю, выступает носителем устоявшихся традиций и наставником для молодых коллективов, в то время как «Дашо аьзнаш» представляет собой новое поколение хранителей песенного фольклора, выступающее на сцене с живым голосом и стремлением к профессиональному росту. В совокупности эти два коллектива формируют многоголосие чеченской народной песни в Надтеречье – мужское и женское, устоявшееся и молодое, но одинаково преданное своей миссии.

Таким образом, на карте современного исполнительства сформировалась Северо-Кавказская экспериментальная музыка, основой которой стало адыгское (черкесское) направление в качестве самостоятельной единицы.

Рассмотрев творчество целой плеяды современных фольклорных ансамблей, мы пришли к выводу, что они по отношению к исполнительской традиции разделились на две кардинально противоположные группы. Одна – во главе с «Жъыу» – придерживается минимального «вторжения» в вербальный и музыкальный тексты, максимально сохраняя традиционное звучание народной песни. Другая – экспериментирует как с вербальным, так и с музыкальным текстом. Более того, они также по-своему выстраивают и контекст: одни театрализируют обрядовый контекст, другие же минимизируют визуальную часть, «усложняют» музыкальную ткань включением нетрадиционных инструментов.

3.3. Цифровая среда как фактор развития: новые направления и перспективы адыгского исполнительства

В адыгской (черкесской) современной исполнительской практике выделяется несколько личностей, в той или иной степени включенных в современную цифровую среду. Один из них – Заур Нагоев, самый узнаваемый и влиятельный из современных исполнителей адыгских (черкесских) народных песен. Его можно охарактеризовать как «неофольклорного солиста-просветителя». Он вышел за рамки реконструкции архивных записей и выработал уникальную манеру и пения, и подачи материала. Многие называют его современным «цифровым джегуако» [Халилов Б., 2022, The Flow, URL: <https://the-flow.vu/features/dzheguako-na-veyve-cherkesskiy-folk-rivayvl>].

Заур – один из первых участников «Жъуу», с детства погруженный в живую традицию. Его школа – это не консерватория, а застольные песни и позднесоветский фольклор, которые звучали в ауле Уляп Республики Адыгея, где он родился. Они сформировали его чувство музыкального языка. Работа с Замудином Гучевым позволила ему углубиться в фундаментальные пласты культуры – героический эпос и обрядовую музыку адыгов. Этот уникальный опыт позволил Нагоеву завоевать авторитет и статус современного джегуако – народного певца и хранителя традиции. С 2015 года Нагоев приглашается на инди-фестивали как на Северном Кавказе, так и в других городах России – в Самару, Москву и Петербург. Участие в проекте «Jgrjej» открыло ему путь к международной аудитории через европейские туры.

Его деятельность можно охарактеризовать следующим образом: он построил карьеру как солист, а не только как участник коллектива, он глубоко погружен в традиционный репертуар, а также активно презентует свой репертуар современной, прежде всего молодой, аудитории.

Для Нагоева характерен сильный, насыщенный грудной баритон с узнаваемой тембральной хрипотцой и опорой на грудной резонатор. Это отличает его как от академических «поставленных» голосов советской школы,

так и от более высоких, «носовых» тембров некоторых аутентичных северокавказских исполнителей. Основная манера – общение с аудиторией: рассказывая историю песен, разъясняя сложные выражения. Это превращает его выступления в лекции-концерты, что крайне ценится аудиторией, стремящейся не только слушать, но и понимать. Чаще всего Заур Нагоев исполняет песни а cappella или под минималистичный, тактичный аккомпанемент традиционных инструментов (например, шичепшин). Это позволяет вывести на первый план именно голос и текст, подчеркивая исконную природу песни. В своих экспериментах (например, в проекте «Бэгъэудж») он может использовать современные электронные аранжировки, но и в них голос и традиционная мелодическая линия остаются доминирующими.

Умение перевоплощаться – особый дар Заура Нагоева. Вариант нартской песни о Шабатынуко известного народного певца Зафеса Куваева в исполнении Нагоева – это уникальное явление. Он усвоил не только сложнейший текст на абадзехском диалекте в сто с лишним строк, но и манеру исполнения, акценты (звуковые и вербальные) Зафеса Куваева, логические паузы, речитативную форму песнопения – вплоть до своеобразного произношения имени нарта, присущего только Куваеву. Все это повторилось Зауром Нагоевым как в оригинале, с той лишь разницей, что за давностью лет на пленке текст Куваева не совсем разборчив, тогда как у Заура каждый звук, слово, интонация – совершенны.

Самобытность Заура Нагоева заключается именно в синтезе глубокой традиционности и современных форм коммуникации:

- он – «цифровой джэгуак1о». Если традиционный носитель действовал в кругу своих односельчан, то Нагоев, используя интернет, обращается ко всей черкесской диаспоре мира;
- он создал собственный, узнаваемый стиль подачи, который, оставаясь в рамках канона, несет яркую личностную печать. Это интерпретация фольклора через призму личности современного образованного носителя культуры;

- его просветительская миссия систематизирует фольклорное знание для неподготовленного слушателя, что само по себе является новаторской задачей.

Заур Нагоев – культурный переводчик. Он делает аутентичную песню доступной, понятной и актуальной для поколения, выросшего в глобализованном цифровом мире, не упрощая ее и не жертвуя глубиной.

«Культурным переводчиком» является и Казбек Нагароков – выпускник физического факультета Адыгейского государственного университета, чей путь в науку сложился благодаря глубокому личному интересу к традиционной культуре. Ещё в студенческие годы он проявил внимание к фольклору и истории родного аула Джерокай. Много общался со старожилками, фиксировал значимую информацию о людях и событиях, включая семейные истории, песни и предания местных жителей. Параллельно он вёл работу в государственных архивах, разыскивая сведения об известных сказителях и восстанавливая их репертуар.

Нагароков виртуозно играет на адыгских народных инструментах – камыле (открытой продольной флейте), шичепшине (смычковом инструменте), а также на гармонике. В течение нескольких лет он был солистом ансамбля «Жьыу», участвуя в формировании его репертуара, отборе архивных материалов и расшифровке аудиозаписей фольклорных текстов.

Важной заслугой К. Нагарокова стало обнаружение в сети интернет французской коллекции звукозаписей адыгских народных песен 1913 года (36 единиц), их расшифровка и включение в собственный исполнительский репертуар. Именно работа с «парижской» и «лондонской» коллекциями послужила отправной точкой для его исследований по реконструкции принципов традиционного адыгского песнопения и игры на национальных инструментах, а также для разработки методов восстановления «тёмных мест» в вербальных текстах песен.

Глубокое погружение в фольклорную культуру, практическое освоение исполнительских традиций в сочетании с профессиональным владением IT-технологиями открыли К. Нагарокову перспективы научного осмысления

проблем систематизации и архивации фольклора. Это позволило ему на собственном опыте исследовать возможности применения новых технологий для объективации адыгского фольклора и включения его в современное научное и исполнительское пространство. В 2022 году под руководством профессора Р.Б. Унароковой он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Систематика и архивация адыгского фольклора: история, современные технологии, перспективы».

В ходе диссертационного исследования К. Нагароковым впервые была определена специфика организации исполнительского пространства в условиях живого бытования и полевой записи. Экспериментальным путём ему удалось восстановить принцип попеременного исполнения партии запевалы и нескольких типов подголосков, характерный для традиционного адыгского песнопения. Им также были апробированы способы переложения вокальной партии а *carrella* на партию музыкального инструмента.

В репертуаре К. Нагарокова насчитывается около ста народных песен, бóльшая часть которых записана им в полевых условиях. Многие произведения, особенно из обнаруженной французской коллекции, благодаря его экспериментальной работе обрели традиционное звучание. Эти песни были расшифрованы и записаны голосом исследователя на электронные носители, причём все партии – от запева до различных типов подпевок (жъыу) и аккомпанеента на адыгских народных инструментах (шичепшине и камыле) – исполнены им самим.

Заслуживает внимания и умение Нагарокова реконструировать целостность вербального текста по разрозненным частям. Так, смеховая песня о девушке *МакI* из аула Джерокай «собрана» из пяти отрывков, зафиксированных Казбеком от разных исполнителей и заново исполнена им под аккомпанемент шичепшина [Нагароков К.Р., 2017, с. 130-141].

На современном этапе деятельность Казбека Нагарокова и как исполнителя, и как инструменталиста, и, наконец, как ученого-консультанта в комплексе является единственной в своем роде.

Интерес также представляет импровизаторский талант Казбека Нагарокова. Владение глубокими знаниями свадебного фольклора и обрядово-ритуальных игрищных принципов позволяют ему на высоком уровне вести многочасовые свадьбы. При непосредственном участии Казбека описан особый тип песнопения – исполнение зачиров мусульманских духовных музыкально-интонированных произведений.

Рассуждая об исполнительских экспериментах бывших участников «Жъыу», известных певцов Заура Нагоева и Казбека Нагарокова, Халилов отмечает, что они стали исполнять народные песни «максимально приближенно к канону, сформированному этнографическими записями и редкими живыми носителями старшего поколения... Казбек Нагароков первым из адыгских музыкантов выступил в Московском клубе «Наука и искусство» на шоукейсе «Ored Recordings», с которого начался интерес к музыке Северного Кавказа в российском андеграунде» [Халилов Б. 2022, The Flow, URL: <https://the-flow.vu/features/dzheguako-na-veyve-cherkesskiy-folk-rivayvl>].

Участник ансамбля «Жъыу» Артур Абид тоже занялся самостоятельной творческой деятельностью: создал свой альбом, который называется «Гъогу» («Путь»). В своем релизе на сайте «Бжъамий радио» он пишет следующее: «С самого детства музыка играла значимую роль в моей жизни: ребенком я слушал исполнение деда и отца, впитывая вместе со словами песен и музыкой всю красоту и значимость адыгской культуры. Став немного взрослее, стал учиться играть на загадочных инструментах, которые хранились с трепетом и уважением в нашем доме. Нотной грамотой я не владел, как и не владею по сей день: все мое обучение было интуитивным, оно целиком сводилось к опыту старшего поколения музыкантов в семье». Благодаря такой важной основе в студенчестве Артур стал солистом «Жъыу». Это был важный этап становления Артура как мастера игры на шичепшине и камыле. 1эпэшын вошел в практику позже, вместе с горными походами, как менее прихотливый к перепадам температур и влажности инструмент.

Исследуя тонкости звучаний, Артур начал использовать гитару, считая, что каждый инструмент хорош сам по себе, но в связке с подходящей песней и инструмент и песня оживают, создают свою атмосферу и историю.

Альбом «Гъогу» («Путь») – это жизненный путь исполнителя на языке музыки. Песни расположены именно в таком порядке, в котором он их исследовал и исполнил. В некоторые из них Артур внес свое видение. Так, эстрадные песни советского периода «Дахэ сидунай» (музыка Дж. Натхо) и народная песня «Ромэ» обрели аутентичный инструментальный минимализм. В то время как фундаментальные и самобытные песни (такие как «Къурлан лъап1», «Сэрмаф», «Айдэмыркъан») он сознательно не стилизует и не обрабатывает.

В записи альбома Артура Абида неслучайно принял участие Башир Хацук (виолончель и подпевка в «Айдэмыркъан» и «Сэрмафэ»): оба исполнителя стремятся к естественному звучанию песен. «Низкие звуки виолончели и голоса Башира добавили объема в спокойное и мягкое исполнение Артура» [Абид А., 2025, URL: <https://bjamiradio.bandcamp.com/album/>].

Знаковой фигурой в современной адыгской исполнительской традиции также является Тембулат Керефов (Тхашлоко). Его можно охарактеризовать как «ритуального электронщика» или «шамана цифровой эпохи» в современном адыгском неофольклоре. Он является ключевой фигурой, которая совершила символический переход от городской андеграундной культуры (хип-хоп) к глубинным пластам архаической музыкальной традиции, и при этом не отказалась от эстетики андеграунда, а трансформировала её. Его творчество представляет собой аудиовизуальный синтез, где звук, символ и образ работают на создание тотального мифопоэтического пространства. Если «Жъыу» вернул песню как текст, как живое слово, то Керефов вернул её как магический акт, саунд-ритуал.

В одном из отзывов в сети интернет ансамбль «Хагаудж» с участием Керефова оценён достаточно высоко. В нем сказано, что группа «возрождает

языческие традиции посредством тёмных эмбиентных фолк-битов», – так написал в соцсетях адыг из Иордании Юсеф Бардука [URL: <https://oc-media.org/review-shapshe-thoughtful-energetic-and-fun-circassian-folk-music/> Дата обращения: 02.09.2025].

Репертуар группы Тембулата Керефова сознательно сфокусирован на самых тяжёлых и сакральных пластах: песни войны, приуроченные к обрядам песни. Керефов работает с ними как с живой, незажившей раной и источником архаической силы. Его творчество можно интерпретировать как попытку прожить травму через звук, трансформировать её в энергию, используя инструментарий современной электронной музыки, которая сама часто рождалась как ответ на травмы XX века.

Тембулат Керефов – это «художник-медиум», чья роль заключается в создании мощных звуковых и визуальных проводников между архаическим прошлым адыгской культуры и гипертехнологичным настоящим. Его метод – не реконструкция, а реактивация: он «заряжает» древние песни энергией современных жанров, чтобы они зазвучали как актуальное высказывание о памяти, потере и сопротивлении. «Нагауј» под его руководством – это не просто музыкальная группа, а тотальное художественное высказывание, одна из самых цельных и концептуально заряженных вершин современного кавказского фолк-ревайвала, обращённая в равной степени к слуху, глазу и коллективному бессознательному своей культуры.

Еще одна личность, выделившаяся в адыгском исполнительском пространстве, – Башир Хацук. Он является своеобразным «связующим звеном» современной черкесской сцены. Он участвовал в ключевых проектах: от авангардного «Нагауј» и аутентичного «Јррјей» до фолк-лаборатории «Үеуари». Его музыкальный бэкграунд уходит корнями в электронику: он состоял в дуэте «Взу» («Бзыу») и вел онлайн-радио «Вјамі» («Бжъамий»).

Башира Хацука можно назвать «саунд-археологом и электронным сказителем» (термин Б. Халилова) в современной адыгской музыке. Он представляет принципиально иной, по сравнению с тем же Зауром Нагоевым,

полюс неофольклорного движения – цифровой, экспериментальный и концептуальный. Если ансамбль «Жъыу» и его участники работают с песней как цельным текстом, то Хацук часто деконструирует её, превращая в звуковую материю для электронных коллажей.

Творчество Башира Хацука развивалось через несколько ключевых проектов. Один из них «Bzu» («Бзыу» – «Птица»). В нем сформировался подход к звуку как к пластичному пространству, где шум, ритм и мелодия равнозначны. Другой проект – «Nagaŋj», который можно назвать «фолк-нойз» или «этно-индастриал». Это наиболее радикальная грань его творчества, где материал сталкивается с диссонансом, намеренно «грязным» или механическим он создает эмоциональный и культурный шок, пытаясь высвободить архаичную энергию через современные средства. Третий проект – «Jrpej». Здесь Хацук выступил как исследователь и интерпретатор, работая с аутентичным материалом. Ансамбль «Yewari» – это его ключевой проект, своего рода, творческая лаборатория по переосмыслению традиции. Здесь соединились глубокое знание фольклора, акустическое исполнение и современное аранжировочное мышление.

В творчестве Хацука есть еще «Bjami» («Бжъамий») – кураторское и просветительское онлайн-радио. В нем происходит отбор, презентация и контекстуализация разной музыки – от архивных записей до самых свежих экспериментов. Его онлайн-радио формирует вкус и музыкальную повестку для аудитории.

Хацук – современный электронный продюсер с чёткой этнической привязкой. Его главный творческий метод – «цифровая археология»: извлечение звуковых артефактов из пластов традиции, их очистка, анализ и сборка в новые конструкции.

В ландшафте ВК, Telegram-архивов особое место занимает канал «Si ored dakh» («Моя красивая песня»). Его роль состоит в сохранении и презентации значимой народной музыки. Образовательная функция реализуется через привитие умения ценить нюансы, сравнивать исполнения, распознавать жанры.

«Si ored dach» – один из немногих каналов, который собирает максимально все существующие в интернет-пространстве версии народных песен. В дополнение к историям песен публикуются их тексты, а к некоторым – даже переводы на русский язык.

«Si ored dakh» публично и доступно определяет корпус текстов, достойных быть признанными вершинами устной традиции.

Иную, но столь же актуальную модель представляет канал «1одышь – Одисс», который ведёт доктор филологических наук, профессор, фольклорист Раиса Батмирзовна Унарокова.

Если первый канал – это музей, то этот – живой полевой дневник. Его миссия – сохранение не столько самой песни, сколько её культурного контекста: истории бытования, свидетельств информантов, лингвистических особенностей, обрядовых связей. Здесь осуществляется процесс расшифровки культурного кода. Его образовательная функция прямая: это последовательное разъяснение фольклористических, этнографических и диалектологических вопросов через разбор конкретных примеров.

При сравнении двух образовательных каналов обнаруживается, что «Si ored dakh» создаёт для широкой аудитории публичный образ традиции, её «лицо», а «1одышь – Одисс» сохраняет и объясняет её внутренние механизмы, историю и смыслы. Их одновременное существование свидетельствует о зрелости цифровой культурной среды, ведь для спасения традиции нужны не только красивые рассказы о культуре, но и открытые (пусть виртуальные!) «мастерские», где можно понять, как и почему эта красота была создана.

Таким образом, современный адыгский фолк-ревайвал представляет собой успешную модель адаптации глубокой традиции к вызовам XXI века. Это не ностальгия по утраченному, а живой и напряжённый творческий процесс, в котором прошлое становится ресурсом для осмысления настоящего и будущего. Через эксперимент, диалог и постоянный поиск собственного голоса музыканты не только сохраняют песенную культуру адыгов, но и пишут

ее новую, актуальную главу, утверждая право традиционной культуры на развитие и жизнь в современном мире.

Выводы по третьей главе:

Деятельность рассмотренных музыкальных коллективов, – от «Жъыу» до «Мыст», «Нагацј», «Чапш» и части Северо-Кавказских ансамблей, – а также творчество отдельных исполнителей знаменует собой формирование целостной и динамичной экосистемы современного адыгского музыкального искусства, основанной на ревитализации фольклорной традиции. Этот процесс, начавшийся как «акустическая археология», быстро трансформировался в масштабное движение – кавказский фолк-ревайвал, сущность которого заключается в сознательном и многовариантном диалоге с наследием.

Во-первых, движение носит полифонический и экспериментальный характер. В нём сосуществуют и взаимодействуют диаметрально противоположные подходы: от радикальной аутентики, стремящейся к музейной точности («Жъыу», «ShoQu»), до смелых авторских проектов. Между ними располагается широкий спектр практик – творческие лаборатории по синтезу акустики и современного мышления («Yewari»), поп-ориентированные проекты, делающие фольклор доступным массовой аудитории («Мыст»), и коллективы, углубляющиеся в реконструкцию сакральных, обрядовых пластов («Чапш»). Эта жанровая и стилистическая многоголосица опровергает представление о традиции как о чём-то монолитном и неизменном, демонстрируя её потенциал к переосмыслению и развитию.

Во-вторых, благодаря деятельности участников движения архивная запись или живой голос носителя перестали быть конечной точкой, превратившись в исходный код для создания новых смыслов и художественных языков.

В-третьих, фолк-ревайвал выполняет важнейшую социально-консолидирующую функцию. Он связывает молодёжь с наследием предков через цифровые архивы и современные ритмы, объединяет черкесов метрополии и диаспоры вокруг общего звукового кода и выстраивает

творческие союзы музыкантов разных народов Кавказа. Таким образом, через звук и ритм происходит конструирование новой, открытой и рефлексивной культурной идентичности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование, посвященное изучению исполнителя народной песни в контексте современной фольклорной культуры адыгов, позволяет подвести итоги и сформулировать основные выводы, вытекающие из анализа теоретических источников, полевых материалов и деятельности конкретных коллективов и исполнителей.

1. Подтверждено, что развитие адыгской песенной традиции в XX–XXI веках характеризуется двумя разнонаправленными, но взаимосвязанными тенденциями: неуклонным угасанием естественных (аутентичных) форм бытования, вызванным урбанизацией, изменением уклада жизни, утратой традиционных институтов (хачеш, обрядовые игрища), и циклическими попытками возрождения, реконструкции и актуализации фольклорного наследия. Эти попытки обретают различные формы – от сценического фольклоризма советского образца до современных научно-реконструкторских и экспериментальных проектов.

2. Обобщена деятельность исполнителей народной песни в контексте института джегуако с акцентом на их социальной роли. Выявлено, что странствующие джегуако и дружинные песнотворцы выполняли на Северном Кавказе уникальную функцию «живой газеты», межплеменных коммуникаторов и культурных посредников. В условиях языковой, религиозной и политической разобщённости они компенсировали недостаток светского и культурного общения как внутри народностей, так и между ними. Успех их деятельности обеспечивался не только интернациональным языком искусства (песня, танец, цирк), но и личным знанием языков соседних народов (примеры Ляши Агнокова, Камбота Абазова, Кильчуко Сижажева). Странствующие джегуако и дружинные песнотворцы сыграли исключительную роль в культурном взаимопонимании, взаимообогащении народов региона, формировании общественного мнения в масштабах всего Северного Кавказа. Они были не просто артистами, а созидателями и распространителями демократической культуры, гуманизирующей человеческие отношения и отстаивающей свободу родины.

3. Выявлена кардинальная эволюция статуса и функций носителя адыгской песенной традиции: от синкретичного профессионала – джегуако, действующего в рамках института и владеющего множеством специальностей, к узкоспециализированным типам певцов, сформировавшимся в результате разрушения естественной среды передачи. В современном пространстве сосуществуют: а) уходящие носители «классической» аутентичной традиции; б) сценические исполнители, ориентированные на внешнего слушателя и академические стандарты; в) реконструкторы, осознанно осваивающие традицию через архивы и работу с фольклористами; г) экспериментаторы, интегрирующие фольклорный материал в современные музыкальные жанры. Ключевым критерием аутентичности в этих условиях становится не столько «аутентика текста», сколько «аутентика стиля» – точное воспроизведение микрохроматики, ладовых особенностей, тембра и манеры звукоизвлечения, свойственных локальной традиции. Трансформационные процессы, произошедшие с исполнительской традицией, не затронули исключительную роль современного певца-джегуако в поддержании единого этнокультурного пространства.

4. Доказано, что песенная культура адыгов XX столетия в большей степени изменялась под воздействием внешних факторов, нежели внутренних процессов. Таковыми оказались ориентация на «национальную по форме, социалистическую по содержанию» культуру, развитие системы культпросвета и самодеятельности, а также воздействие масс-медиа и инокультурных (прежде всего русских) музыкальных форм. Это привело к схематизации мелодики, унификации исполнительской манеры и к возникновению новых гибридных жанров (например, песен на мелодии советских хитов).

Впервые в адыговедении детально проанализирован пласт современных смеховых песен-импровизаций (*орэд къечъэкӀхэр*, «уляпские песни»), которые, не имея строгой жанровой формализации, представляют собой жизнеспособную форму фольклорного творчества. Установлены их истоки в исторической ретроспекции, основные характеристики: спонтанность создания по конкретному поводу, опора на узнаваемую мелодическую основу («перетекстовка»), открытая

композиция, допускающая бесконечное наращивание текста, тесная связь с локальным социокультурным контекстом и выполнение функций социальной регуляции («мягкого» осуждения, публичного суда). Эти песни являются показателем общественных настроений и эффективным механизмом адаптации традиции к современности.

5. Деятельность фольклорно-этнографического ансамбля «Жъыу» квалифицирована как уникальная модель, не имеющая аналогов на Северном Кавказе. Коллектив, возникший после длительного латентного периода, синтезировал в своей работе архивно-полевые исследования, реконструкцию инструментария, устную передачу исполнительских навыков (от учителя к ученику), а также глубокое погружение в историко-культурный контекст песен при участии ученых-консультантов. Метод «Жъыу» основан на принципах радикальной аутентичности (диалектная фонетика, архаичные тембры, восстановление коммуникативной среды «хъакIэщ») и направлен не на сценическую адаптацию, а на реконструкцию самой ситуации бытования фольклора. «Жъыу» превратил камерное (хачещевое) исполнение в специфический способ существования фольклорной культуры.

Показано, что историко-культурное значение ансамбля заключено не только в собственно художественной практике. «Жъыу» выполнил мемориальную, просветительскую и воспитательную функции, став школой для целого поколения исполнителей и центром кристаллизации адыгского фолк-ревайвала. Феномен данной группы – в демонстрации принципиально новой модели трансляции фольклора в условиях разрыва межпоколенческой передачи: не через массовую культуру, а через добровольное вхождение в традицию на основе научно-исследовательской деятельности и коллективного творчества. Опыт «Жъыу» демонстрирует, что прямая устная преемственность не является единственным критерием аутентичности. Возможна вторичная, интеллектуально-реконструктивная аутентичность, основанная на добровольном и глубоком погружении в материал, этическом выборе и освоении традиционного кода.

6. Выявлены основные направления трансформации адыгской исполнительской традиции в новейшее время. С одной стороны, развивается линия, инициированная «Жъыу», – стремление к максимальной достоверности, работа с архивами, восстановление архаичных жанров (обрядовых, врачевальных). С другой стороны, формируется мощное экспериментальное движение, представленное такими коллективами, как «Ащэмэз», «Нагацъ», «Jrpjej», «Чапц», «Джэныкъу», «Мыст», «ShoQu» и др., которые интегрируют фольклорный материал в контекст электронной музыки, эмбиента, пост-фолка и даже хип-хопа. Общей чертой этих противоположных подходов является стремление сделать традицию актуальной для современной аудитории. В целом создалось масштабное движение, квалифицированное в диссертации как кавказский фолк-ревайвал, сущность которого заключается в сознательном, многовариантном диалоге с наследием. Образовавшееся жанровое и стилистическое разнообразие опровергает представление о традиции как о чем-то неизменном, демонстрируя ее потенциал к переосмыслению и развитию.

7. В диссертации обосновано, что цифровая среда стала важным фактором развития современного адыгского исполнительства. Народные песни, записанные от старшего поколения и хранящиеся в государственных архивах, и песни, исполняемые в условиях современности, становятся доступными через различные интернет-каналы: специализированные компании, занимающиеся продвижением и распространением музыкальных записей (лейбл «Ored Recordings»), онлайн-радио («Бжъамий»), тематические каналы и блоги (Si ored dakh – *Сиорэд дах* «Моя красивая песня», Gukhel – *Гухэль* «Намерение», *Иодышь* – Одисс «Золотая гора»). Они призваны не только популяризовать народные песни, но и формировать новый тип исполнителя – так называемого «цифрового джегуако» (термин Б. Халилова), который, в первую очередь, является просветителем, объединяющим адыгов метрополии и диаспоры, поддерживая единое этнокультурное пространство.

Виртуальные хачеци, выложенные некоторыми группами в интернет-пространство («Чапц» – рук. Т. Кожаев, «Музыкальная гостиная «Хъак1эщ» – рук.

С.А. Кушу), стали постоянно доступными, самообновляющимися архивами, где через комментарии осуществляется обратная связь.

8. Современное адыгское музыкальное движение выполняет не только художественные задачи. Оно является связующим звеном между поколениями, а также играет важную роль в сплочении как адыгов (черкесов) России и зарубежья, так и музыкантов других народов Кавказа. Современное музыкальное движение породило новый тип исполнителя. Фигуры масштаба Заура Нагоева, Казбека Нагарокова, Артура Абида, лидеров современных ансамблей «Чапщ», «Jrpej», «Мыст», Тембулата Керефова, Башира Хацука выступают не просто исполнителями, а медиаторами, просветителями и стратегами. Они виртуозно используют инструменты цифровой эпохи (YouTube-каналы, онлайн-радио, соцсети) для систематизации, объяснения и презентации традиции, делая её интеллектуально и эмоционально притягательной для глобализированного поколения.

Таким образом, как показало исследование, адыгская песенная культура в современном пространстве предстает не как угасающее явление, а как сложный, динамичный процесс. В нем сочетаются архивная реконструкция и художественный эксперимент. В этом контексте исполнитель народной песни превращается из простого передатчика традиции в активного посредника между традицией и современностью.

Дальнейшие перспективы адыгской исполнительской традиции связаны с более детальным изучением восприятия адыгского фолк-ревайвала в диаспоре, сравнительным анализом с подобными явлениями у других народов Кавказа и мира, а также с исследованием долгосрочного влияния цифровых технологий на жизнеспособность культуры адыгов, в особенности на ее сохранность и дальнейшее функционирование.

Список использованной литературы

1. Абид Артур. Гъогу. [Путь / альбом с народными песнями] // Бжамий радио. <https://bjamiradio.bandcamp.com/album/>- Нальчик, 2025.
2. Аджиев А.М. Жанр кумыкских четверостиший частушек «сарын и такмак» // Жанры фольклора народов Дагестана. Махачкала, 1979. С. 26-48.
3. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. СПб., 2004. - ...с.
4. Адыгские песни времен Кавказской войны / Сост. А.М. Гутов, В.Х. Кажаров, Н.Г. Шириева. – Нальчик: «Эль-Фа», 2005. – 436 с. ; 2-е изд. – 2014. – 660 с.
5. Адыгэ лъэпкъ орэдхэр. [Адыгские народные песни / Сост. Г. Самогова] - Майкоп, 1998. – 263с.
6. Адыгэ орэдхэр. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии / Составитель Гребнев А.Ф. - М.-Л., 1941. – ...с.
7. Адыгэ советскэ 1оры1уатэхэр / [Адыгские советские песни / сост. С. Ш.Аутлева] - Майкоп, 1968. – 101с.
8. Актуальные проблемы полевой фольклористики / Отв. ред. А.А. Иванова. М., 2002.- ...с.
9. Актуальные проблемы современной фольклористики. Материалы международной научно-практической конференции. - Казань, 2009.- ...с.
10. Алиева А.И. Возникновение адыгской фольклористики в XIX веке // Фольклор адыгов. – Нальчик, 1979.– С. 13-39.
11. Алексеев Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. - М.: Советский композитор, 1988.
12. Алымов С. , Мокроусов Б. Хороши в саду цветочки // Фонд национальной библиотеки РА. № 1235. Исп. Геннадий Исхаков в сопровождении вокального трио – п/у А. Забокайте, инструментальный ансамбль п/у А. Цуприк. 1973.
13. Анзарокова М.Ч. Уляпский музыкальный феномен // История и культура народов степного Предкавказья и Северного Кавказа: проблемы

межэтнических отношений / Сб.научных статей. – Ростов-на-Дону: изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 1999. – С. 247-255.

14. Аутлева С. И. Избранные труды: Адыгские историко-героические песни XVI-XIX веков; Статьи / Сост. Дж. Кошубаев. – Нальчик, 2018. – 615 с.

15. Ашхотов Б.Г. Взаимосвязанность поэтического текста и характерных типов мелодического развертывания; функциональная роль ежью в композиции напева // Ашхотов Б.Г. Традиционная адыгская песня-плач *гъыбзэ*. – Нальчик: Эльфа, 2002. С. 90-103.

16. Ашхотов Б.Г. Традиционная адыгская песня-плач – *гъыбзэ*. – Нальчик: Эль-фа, 2002. – 235 с.

17. Багринцева В.Ю. Деятельность учреждений культуры Омской области по реконструкции восточнославянского фольклора // От Конгресса к Конгрессу / Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов. Том 2. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. – С. 425-437.

18. Бараг Л.Г. Взаимосвязи русского и нерусского фольклора современной Башкирии // Расцвет, сближение и взаимообогащение культур народов СССР / Материалы межвуз. научн. конференции. Вып.2. – Уфа, 1970. С. 162.

19. Бараг Л.Г. О роли художественной самодеятельности во взаимодействии русского и нерусского фольклора // Фольклор и художественная самодеятельность. – Л. 1968. С. 207.

20. Бартминский Е. Современный фольклор – между архивом эстрады и телевидением // От Конгресса к Конгрессу / Материалы Второго Всероссийского Конгресса фольклористов / Сб-к докладов. Том I. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – С. 10-19.

21. Берсиров А.М. Песнь аулов / Альбом иллюстраций / Пердисловие на адыгейском, русском немецком языках. – Приложение: диск с «Песнью аулов» в

исполнении автора и фольклорной группы «Жъыу». – Майкоп: ОАО «Полиграфиздат «Адыгея», 2007. – 60 с.

22. Блаева Т.А. Ежъу – особая форма группового пения адыгов // Мир культуры. Вып. первый / Ред. Бгажноков Б.Х. – Нальчик: Эльбрус, 1990. – С. 102-109.

23. Богатырев П.Г. Роль ситуации при исполнении фольклорных произведений // Богатырев П.Г. Функционально-структуральное исследование фольклора (Малоисследованные и неопубликованные работы). М., 2006. С. 218-228.

24. Богданов К.А. Фольклорная действительность: перспективы изучения // Повседневность и мифология. Исследование по семиотике фольклорной действительности. СПб., 2001. С. 12-108.

25. Богомолов В.Г. Современная городская песенная традиция (по материалам Кемеровской области) // От Конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов. Т.4. - М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2012. С. 248-257.

26. Бояркин Н. И. Аутентичный и вторичный фольклор: вопросы теории и практики // Фольклор и современная духовная культура финно-угров: материалы науч. симпозиума (г. Саранск, 17-18 июня 1992 г.). Саранск: НИИ регионологии, 1993. С. 26-36.

27. Бояркин Н. И. Мордовское народное музыкальное искусство. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1983. 184 с.

28. Бояркин Н. И. Стили мордовской вокальной полифонии // Бояркин Н. И. Хоровое сольфеджирование: в 2-х ч. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1995. Ч. 1. С. 4-8.

29. Бояркина Л. Б. К проблеме изучения мордовского субстрата в русской музыке // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сб. науч. трудов. Ижевск: УрО РАН, 2002. С. 211-228.

30. Бояркина Л. Б. Уникальные ценности народной культуры (прошлое и настоящее левженских музыкальных традиций) // Экология традиционной

культуры и проблемы современного искусства: материалы Междунар. науч.-практ. конф. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2009. С. 131-135.

31. Булычева Н. Е. Фольклор и фольклоризм периода формирования профессиональных традиций (на материале мордовской музыки). Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2003. 240 с.

32. Бэрэтэрэ Хьабидэт кы́лорэ орэдыжъхэр [Нартские песни в исполнении Г. Беретарь]. – Майкоп, 2010. -

33. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Худ. лит. 1940. - 648 с.

34. Вишневская Л.А. «К проблеме *ежъу* в традиционных песнях черкесов и карачаевцев» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.10(2008): 170-3.

35. Вишневская Л.А. Ансамбль «Жъыу»: к проблеме фольклорного резонанса в традиционной музыкальной культуре адыгов // Сказания о нартах - эпос единения и дружбы: Материалы международной научной конференции. Нальчик, 21-24 ноября 2012г.) ч.І. - Нальчик: КБИГИ, 2013. - С. 51-59.

36. Вишневская Л.А. К проблеме сравнительного изучения Северо-Кавказского вокального многоголосия (на материале адыгейской и карачаево-балкарской традиций) // PHILARMOVICA international music Journal. 2019.№4.С. 61-67.

37. Гаврилюк Т.В. К постановке проблемы исследования фолк-культуры в современной России. Архивная копия от 13 августа 2020 года на Wayback Machine // Журнал «Фундаментальные исследования», 2014. - №9 - С. 1122-1125.

38. Гадагатль А.М. Экскурс в историю записи, публикации и изучения адыгского фольклора // Адыгский фольклор. Кн. І. – Майкоп, 1980. – С. 5-33.

39. Галкова О.В. Роль современных информационных технологий в сохранении нематериального культурного наследия. <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-sovremennyh-informatsionnyh-tehnologiy-v-sohranenii-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya-1/viewer>, дата обращения: 30.01.2026г.

40. Гамзатов Г.Г. Фольклор в системе национальной художественной

культуры // Традиционный фольклор народов Дагестана. – М.: наука, 1991. С. 458-472.

41. Гацак В.М. Сказочник и его текст (К развитию экспериментального направления в фольклористике) // Проблемы фольклора. М.: Наука, 1975. –С. 44-53.

42. Гацак В.М. Эпический певец и его текст // Текстологическое изучение эпоса. М.: Наука, 1971. – С. 7-46.

43. Городские песни, баллады, романсы / Сост., подгот. текста и коммент. А.В. Кулагиной, Ф.М. Селиванова; вступ. ст. Ф.М. Селиванова. - М., 1999.

44. Гутов А.М. Адыгская (черкесская) народная лирика: к вопросу генезиса и эволюции // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. 2(297). Майкоп, 2022. – С. 179-185.

45. Гутов А.М. Зарамук Кардангушев: время и творческая индивидуальность // Вопросы кавказской филологии. Вып. 12. К 100-летию Зарамука Патуровича Кардангушева. Нальчик: Ред.-изд. отдел ИГИ КБНЦ РАН, 2019. С. 15-28.

46. Гутов А.М. О концепции подготовки к изданию свода адыгского фольклора. – Нальчик, 2008. - 26 с.

47. Гутов А.М. Песня балладного типа в адыгском историко-героическом эпосе // Вестник Адыгейского госуниверситета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.4(247), 2019.

48. Гутов А.М. Публикация фольклорного текста. Методологические заметки // Актуальные вопросы кабардино-балкарской фольклористики и литературоведения. – Нальчик, 1986. – С. 7-19.

49. Дармастук А.Г. О городском фольклоре в жизни и на сцене // Первый Всероссийского конгресса фольклористов / Сб. докладов. Том III – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 408-414.

50. Девятов В.С. Русская народная песня в сценических условиях и пути ее сохранности // Человек и культура. – 2019. – № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2019.4.29796 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29796

51. Джандар М.А. Песня в семейных обрядах адыгов. – Майкоп, 1991. - 144 с.
52. Джаримок Т. Об адыгском традиционном песнопении // полевые записи Унароковой Р.Б. // Архив ЦААГУ. К.201(12-16); П.16(80-85).
53. Добровольская В.Е. Нормативный контекст фольклорного текста и его роль в бытовании фольклорной традиции // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Том. II. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. С. 428-449.
54. Добровольская В.Е. Роль контекста в бытовании и реконструкции фольклорного текста // Традиционная культура. 2004. №3(15). С. 46-55.
55. Дорохова Е. А. Мордовские параллели в южнорусском фольклоре: иллюзия очевидности // Финноугорские традиции в контексте межнациональных отношений: сб. науч. тр. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. С. 202-217.
56. Дьячков-Тарасов А.Н. Антрополого-этнографические исследования как один из факторов подъема культуры в национальных областях Северного Кавказа // Северо-Кавказский краевой горский научно-исследовательский институт. Бюллетень. Периодический орган №1, июнь, 1927. – Ростов-на-Дону.
57. Емыкова Н.Х. Адыгейский музыкальный фольклор в электронных СМИ: Традиции, формы и жанры // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.3. – Майкоп, 2008. – С. 116-119.
58. Емыкова Н.Х. Музыкальный фольклор адыгов и радио // Актуальные проблемы общей и адыгской филологии / Материалы VII Международной научной конференции. – Майкоп, 2013. – С. 155-156.
59. Ефимов Н.И., Золотова Т.А. Рыцари виртуальной реальности: о некоторых закономерностях конструирования персонажей компьютерной игры // Фольклор XXI века: Герой нашего времени. М.: ГРЦРФ, 2013. С. 225-234.
60. Жордания И. М. Мордовские и грузинские многоголосные традиции в контексте Евразии // Финно-угорские музыкальные традиции в контексте

межэтнических отношений: сб. науч. тр. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. С. 117-134.

61. Жордания И.М. «Вы люди учёные, и конечно вы знаете лучше...»: несколько заметок о восприятии фольклора глазами её носителей и фольклористов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.2, 2007. – С. 331–336.

62. Земцовский И.И. Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора) // Современность и фольклор М., 1977. – С. 28-75.

63. Земцовский И.И. Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора) // Народная музыка СССР и современность: сб. ст. / под ред. И.И. Земцовского. – Л.: Музыка, 1982. – С. 52.

64. Золотова Т.А., Ефимова Н.И., Плотникова Е.А., Токтарова В.И. Традиционная культура в молодежной среде (из опыта создания мультимедийной продукции в Марийском госуниверситете)// Культура и цивилизация. 2026.Т.6. №5А. С. 7-16.

65. Золотова Т.А., Ефимова Н.И., Ситнова А.А. Вербальное творчество Молодежных сообществ в системе современной культуры // От Конгресса к Конгрессу / Материалы Второго Всероссийского Конгресса фольклористов / Сб-к докладов. Том I. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2010. – С. 31-40.

66. Золотова Т.А., Ижуткин В.С. Идея фундаментальности в системе вузовской подготовки специалистов по традиционной культуре // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сборник докладов. М.: ГРЦРФ, 2006. Т.2. С. 345-353.

67. Золотова Т.А., Ижуткин В.С. , Семенова (Борисова) Д.А. База данных «Обрядовые практики в Марий Эл»: традиции и современное состояние // Традиционная (фольклорная) культура и проблемы образования в регионах России. Йошкар-Ола: МарГУ.2016, С. 36- 41.

68. Золотова Т.А., Плотникова Е.А., Токтарова В.И.. Шехурдина У.А. Интерактивные базы данных по фольклористике (на материале поволжского

фольклора) // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 17. Фольклорные традиции в поликультурных зонах России. М.: ГРЦРФ, 2015. С. 360-366.

69. И поёт мне в землянке гармонь...: Фольклор Великой Отечественной войны / Сост., вступ. ст., примеч., словарь Б.П. Кирдана. - М., 1995.

70. Иванов А.В. Вторичные формы в фольклоре: к проблеме классификации // Живая старина. – 1998, № 4. – С. 12-14.

71. Ижъырэ адыгэ орэдхэр. [Старинные адыгейские песни / Сост. Ш.С. Шу] - Краснодар-Мыекъуапэ, 1965. – 80с.

72. Ильина Л.Е. Деструктивные элементы постфольклора: лингвокультурный контекст // Вестник Костромского государственного ун-та. 2023. Т.29. №4. С. 168-175.

73. Ильина Л.Е. Функции колыбельных песен с позицией аксиологии // Мир науки, культуры, образования. 2021. №5. С. 315-317.

74. Ильина Л.Е. Ценностное лингвокультурное содержание и особенности бытования постфольклорных текстов (на примере текстов семейных преданий) / Л.Е. Ильина. Оренбургская духовная семинария. – М.: ИНФРА-М, 2024. – 205с.

75. Ильина Л.Е., Павловская О.Е. Постфольклорный текст: лингвоаксеологический аспект // Мир науки, культуры, образования. 2024. №2. С. 419-422.

76. Исаева С. А. Мордовское многоголосие как объект нематериального культурного наследия // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 1. С. 197-201.

77. Кавказ за работой: трудовые и обрядовые песни [Электронный ресурс] // Arzamas. – URL: <https://arzamas.academy/mag/1218-caucausfolk>

78. Кан Т. И. Рыцари музыкальной культуры Кавказа [Электронный ресурс] / Т. И. Кан // Наследие веков. – 2018. – № 4. – С. 48-61. URL: http://heritage-magazine.com/wp-content/uploads/2018/12/2018_4_Kan.pdf. (дата обращения дд.мм.гг).

79. Каргин А. С. Комплексный подход к изучению фольклора: от полидисциплинарности к интерконтекстуальной фольклористике // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: Сборник докладов. Т. I. М., 2005. С. 29-43.
80. Каргин А.С. Фольклор в современном социокультурном пространстве. От повседневной практики до элитарного досуга // Первый Всероссийского конгресса фольклористов / Сб. докладов. Том III – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 6-22.
81. Каргин А. С. Прагматика фольклористики / Сборник статей, докладов, эссе. - М.:ГРЦРФ, 2008. - 381с.
82. Карпухин И.Е. Двужычие современного фольклора // Первый Всероссийского конгресса фольклористов / Сб. докладов. Том II – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 136-147.
83. Керашев Т. Искусство адыгов // Революция и горец. – 1932. - № 2-3 (40-41). – С. 114-119.
84. Керашев Тембот и адыгский фольклор / Сост. и научн. ред. Р.Б. Унарокова. – Майкоп: Адыг. респ. кн. изд-во, 2020. – 376с.
85. Кешев А.Г. Характер адыгских песен // Фольклор адыгов. Кн I. – Нальчик: Эльбрус, 1979. – С. 326-342.
86. Коваева Б.М. Народная песня калмыков в условиях современности // Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации – 5 / Материалы Международной Научной конференции. – Майкоп, 2016. – С. 135-138.
87. Козлов И.В. Типология советского сказителя // Фольклористика и культурная антропология сегодня / Тезисы и материалы международной школы конференции – 2012 / Сост. А.С. Архипова, С. Ю. Неклюдов, Д.С. Николаев – М.:РГГУ, 2012. – С. 325-332.
88. Колесникова С. В. Народно-песенная артикуляция в контексте исполнительского фольклоризма (на примере вторичных певческих коллективов Республики Мордовия): автореф. дисс. ... к. культ. Саранск, 2020. 22 с.

89. Колорадский жук. Исп. В. Симболетов (а. Уляп, РА). Звукозапись Кушу С. А., - а. Уляп, РА, 2002 // Архив ЦА/АГУ. К.320(4).
90. Кондратьев М. Г. Чувашская музыка: от мифологических времен до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007.
91. Концевич Г.М. Нартские песни Адыгейской автономной области. Краснодар 1935 // Музыкальный фольклор адыгов в записях Г.М. Концевича / сост. и гл.ред. Ш. С. Шу. – Майкоп, 1997. – С. 280-296.
92. Концепция сохранения и развития нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на 2009–2015 гг., утвержденная приказом Министерства культуры Российской Федерации от 17 декабря 2008 года, № 267.
93. Коровушкин Д.Г., Лоткин И.В., Смирнова Т.Б. Неславянские этнодисперсные группы в Западной Сибири (формирование и культурная адаптация). Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2003.
94. Корчмарский И.М. Становление и развитие самодеятельного творчества народов Карачаево-Черкесии // Фольклор народов Карачаево-Черкесии /Жанр и образ/: Сборник научных трудов. – Черкесск, 1988. – С. 113-143.
95. Костылев Ю.С. От гражданской до Афганской. Фольклоризация двух авторских песенных текстов // От Конгресса к конгрессу. Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов. Т.4. - М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2012. С. 258-265.
96. Котлярова Т.А. Проблемы реконструкции и трансляции празднично-обрядовых форм народной культуры Кемеровской области // От Конгресса к Конгрессу / Материалы Второго Всероссийского конгресса фольклористов. Сборник докладов. Том 2. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. – С. 417-424.
97. Кудаева З.Ж. «Потаенный» фольклор революционного и советского времени (к постановке проблемы) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.3(222), 2018. – С. 189-197.

98. Кушу С. А. Адыгские народные ансамбли в контексте современной фольклорной культуры (соавтор Р.Б. Унарокова) // Кросс-культурное пространство литературной и массовой коммуникации – 7: материалы международной научной конференции [Электронный ресурс]: сб. науч. трудов. межд. науч. конф. (Майкоп, 17-18 октября 2025г.) // ответственный редактор И.Н. Хаткова. – электрон. дан. (1 файл pdf – 3.2 Мб) – Майкоп: ЭЛИТ, 2025. Режим доступа: <https://elibrary.ru/rublku> ISBN 978-5-6054009-5-0

99. Кушу С. А. Адыгские фольклорные ансамбли: традиция в современном звучании. «Родной язык, литература и фольклор: современность и перспективы» // Материалы II Международной научно-практической конференции. – Сухум: АГУ, 2025. – 293с. , С. 210-218.

100. Кушу С. А. Исполнительский опыт ансамбля «Жъыу» в контексте современной фольклорной культуры адыгов (соавтор Р.Б. Унарокова) // С. А. Кушу // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. 4(367) – Майкоп, 2025. С. 173-178.

101. Кушу С. А. Между хачедем и концертным залом: проблемы и перспективы аутентичности в современном адыгском музыкальном исполнительстве // Музыкальная летопись: Вып. 16 / сборник научных статей по материалам XVI Международной научной конференции / ред.-сост. С. И. Хватова. – Краснодар: Изд-во КГИК, 2026. – С. 142-148.

102. Кушу С. А. О некоторых особенностях фольклора косовских адыгов.// Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.1. - Майкоп, 2009. - С. 203-206.

103. Кушу С. А. Ономастика и названия адыгских танцевальных наигрышей. // Проблемы общей и региональной ономастики: Материалы VII Международной научной конференции – Майкоп, 2012. – С. 157-159.

104. Кушу С. А. Песенная культура адыгов в условиях современности [соавтор Р.Б. Унарокова] // Материалы первого международного Конгресса кавказоведов. – Тбилиси, 2007. – С. 446-447.

105. Кушу С. А. Смеховые песни-импровизации (орэд къечъэкӀхэр): жанровые особенности и исполнительский контекст // Сборник материалов VIII Международной научно-методологической конференции «Сохранение и развитие родного языка в условиях глобализации: современные методы и технологии», посвященной Международному десятилетию языков коренных народов (2022–2032). - 25-26 марта 2026г. – Майкоп, 2026 (в производстве).

106. Кушу С. А. Современные смеховые песни-импровизации (орэд къечъэкӀхэр) в адыгском фольклоре: генезис, структура и социокультурные функции // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.4(367) – Майкоп, 2025. – С. 154-163.

107. Кушу С. А. Сценические формы народной песни в условиях современности // Наука. Образование. Молодёжь / Материалы II региональной конференции молодых ученых АГУ (10-11 февраля 2005 года) - Майкоп, изд-во АГУ, 2005.- С. 312-315.

108. Кушу С. А. Цифровые технологии как новый вид накопления и передачи фольклорных знаний // I Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Образование как среда для развития личности в эпоху технологического лидерства новые вызовы и возможности» 4 марта - Майкоп, 2026. 4 марта 2026 сборник материалов (в производстве).

109. Кушу С. А. Шуточные танцы адыгов (черкесов). Монография. – Майкоп: ООО «Полиграф-Юг», 2018. – 124с.

110. Кушу С. А. Шуточные танцы адыгов // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.3. - Майкоп: изд-во АГУ, 2013. С. 206-210.

111. Кушу, С. А. Исполнитель в контексте новой песенной культуры [Соавтор: Унарокова Р.Б.] // Эпический текст: проблемы и перспективы изучения: материалы I Международной научной конференции 21-23 сентября 2006г. – Пятигорск: ПГЛУ, 2006. – ч.II. – С. 183-187.

112. Кушу, С. А. Исполнительский опыт ансамбля «Жъыу» в контексте современной фольклорной культуры адыгов // Вестник Адыгейского

государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. 4(367) – Майкоп, 2025. – С. 173-178.

113. Кушу С. А. Феномен «цифрового джэгуакло» в современном адыгском фольклоре // Вестник Адыгейского Государственного Университета. Серия «Филология и искусствоведение». Вып.2. – Майкоп, 2026. (в производстве).

114. Кушъу С. Адыгэ къашъом къеш1эк1ыгъэ хабзэхэр [Адыгские народные танцы и Хабзэ (поведенческая культура) // «Хабзэ» и этническая перспектива адыгов. Материалы международной научно-практической конференции (4 октября 2009г.). – Майкоп, 2010. – 268с С. 213-218.

115. Кушъу С. Адыгэ орэд къечъэк1хэр (ягъэпсык1, янэшэнэ шъхьа1эхэр) [Художественные особенности адыгских смеховых песен-импровизаций] // Псалъ № 2(5), Майкоп, 2005. - С. 152-163.

116. Кушъу С. Адыгэ орэд къечъэк1хэр // Псалъ №2(5) [Кушу С. Адыгские современные «песни-переделки»] // Журнал «Псалъ» (Слово) №2(5) - Майкоп, 2005. – С. 152-163.

117. Кушъу С. Адыгэ орэдыжъхэр джырэ мэкъэтхыхэм зэрахъул1эхэрэр [Адыгская народная песня и современные технические средства] // Псалъ № 4(7). Майкоп, 2009. - С. 119-124.

118. Кушъу С. Косовэ адыгэхэм янысэщэ джэгу и1оры1отэ нэшанэхэр [Фольклор в структуре свадебного обряда косовских адыгов] // Псалъ № 6(9) – 7(10). Майкоп, 2010. - С. 126-132.

119. Кушъу С. Сценэм ихабзэхэм адыгэ орэдыжъхэр зэрахэзагъэрэр [Адыгские народные песни в контексте сценического песнопения] // Международная научная конференция «Актуальные проблемы общей адыгской филологии» (материалы конференции). – Майкоп: редакционный отдел Адыгейского Государственного Университета. 2005. – С. 102-103.

120. Кушъу Свет. Джырэ 1оры1уатэм инэшанэхэр: Тыркуем къыща1орэ орэдхэр [Фольклор зарубежных адыгов: новые записи в турецкой диаспоре] // Псалъ №14(17). – Майкоп, 2017.– С. 115-129.

121. Кушъу. С. Адыгэ орэд къэлоным иджырэ шыуашэхэр [Современные формы адыгского песнопения] // Наука-2002. Материалы научной конференции молодых ученых и аспирантов АГУ (22-25 апреля 2002 года) – Майкоп, 2002. - С. 238-243.
122. Къардэнгъуш1 Зырамыку. Тхыгъэ кыхэхэхэр [Кардангушев З.П. Избранные труды] – Нальчик: изд-во М. и В. Котляровых, 2009. – 756с.
123. Леонова Н. В. К проблеме изучения фольклора неславянских переселенцев Сибири // Мельниковские чтения: Материалы VII межрегиональной науч.-практ. конф., Новосибирск, 19 февр. 2015 г. / Под ред. Н. В. Леоновой. Новосибирск: Изд. НГОНБ, 2015. С. 53-56.
124. Леонова Н.В. Музыкальные и исполнительские особенности русских календарных песен Сибири // Русский календарно-обрядовый фольклор Сибири и Дальнего Востока: Песни. Заговоры. – Новосибирск, 1997. С. 33-46.
125. Леонова Н.В. Проблемы изучения фольклорных традиций вторичного формирования // Первый Всероссийского конгресса фольклористов / Сб. докладов. Том II – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 450-463.
126. Луганская Г. Б. Культура и искусство Адыгеи: от самодеятельного творчества к профессиональному // Вестник науки Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева. Вып. 75(49) – Майкоп: Изд-во АРИГИ, 2020. С. 164 – 174.
127. Лурье М.Л. Народная баллада «В одном городе близ Саратова...» (Постановка вопросов и публикация вариантов) // Вестник РГГУ, №9(09), Серия «Литературоведение. Фольклористика». – М., 2009, - С. 216-258.
128. Лъэцэрыкъо Кимэ иорэд [Песня о Киме Тлецеруке]. Исп. Черим Коблев. Звукозапись Кушу С. А., Майкоп, 2002 // Архив ЦА/АГУ. К.320(1).
129. Лю Куйли. Народные певцы в современном Китае // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. М., 1991. С. 173-178.
130. Магомедов А. Дж. Фольклорная культура Дагестана в условиях глобализационных процессов XX – начала XXI в. // От Конгресса к Конгрессу /

Материалы Второго Всероссийского Конгресса фольклористов / Сб-к докладов. Том 2. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2011. – С. 401-416.

131. Марченко Ю.И. Исторический ракурс изучения севернорусской песенной культуры и современное состояние местных фольклорных традиций // Из истории русской фольклористики СПб:Ин-т рус. Лит., 1998. Вып. IV-V. С. 298-337.

132. Матвеев Г. Б., Федотова Е. В. Чуваши юга Тюменской области. Чебоксары, 2016. 288 с. (Чуваши в современном мире: История и культура).

133. Мациевский И. Континуация или реставрация (к проблеме возрождения этнической музыки) // Музыкальное образование и наука: преемственность традиции и перспективы развития / Материалы Международной научно-практической конференции. - Астана: КазНАМ, 2008. - С. 14-17.

134. Мижаев М.И. История собирания, публикации и изучения адыгских народных песен // Труды КЧНИИ. Серия филологическая. – Вып. VI. – Черкесск, 1970. – С. 24-45.

135. Митрофанов А.П. Музыкальное искусство горцев Северного Кавказа // Революция и горец. – Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Р.Ф.- 4387 композитора А.П. Митрофанова. Оп.1. Д.30.

136. Михайлова Н.Г. О некоторых общих особенностях современной художественной самодеятельности // Художественная самодеятельность. Традиции, мастерство, воспитание. – М., 1985 – С. 3-14.

137. Морозов И.А., Старостина Т.А. Ситуативные факторы порождения фольклорного текста // Актуальные проблемы полевой фольклористики. М., 2003. Вып.2. С. 12-26.

138. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г.М. Концевича / Сост. и гл. ред. Ш.С. Шу - Майкоп, 1997.- 328с.

139. Мык1осэрэ жьуагъохэр [Немеркнувшие звезды]. Сборник народных песен / Сост. А.А. Схалыхо – Майкоп, 1994. - ...с.

140. Нагароков К.Р. Исполнитель в современном фольклорном поле: особенности репертуара // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. № 4(267). - Майкоп, 2020. С. 188-192.
141. Нагароков К.Р. Систематика и архивация адыгского фольклора: история, современные технологии, перспективы // Автореферат дисс. на соискание ученой степени канд. Филологических наук. – Майкоп, 2022.-19с.
142. Налоев З.М. Институт джегуако. – Нальчик: ООО «Тетраграф», 2011. – 408с.
143. Налоев, З.М. Функция песни в обряде чапщ // З.М. Налоев. Этюды по истории культуры адыгов. – Нальчик: Эльбрус, 2009. – С. 128-143.
144. Налоев З.М. Героические величальные и плачевые песни адыгов // Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (НПИНА), Т.III. – М.: «Советский композитор», 1986. – С. 5-34.
145. Налоев З.М. Неприуроченная бытовая лирика адыгов // НПИНА, Т. IV. – Нальчик, 2018. – С. 5-33.
146. Налоев З.М. Этюды по истории культуры адыгов. – Нальчик «Эльбрус», 2009. – 656 с.
147. Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. 1995. №1. С. 2-4.
148. Неклюдов С. Ю. Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы // Исследования по славянскому фольклору и народной культуре. Вып.2. Berkeley Slavic Specialities, 1997. С. 77-88.
149. Неклюдов С. Ю. Фольклор современного города // Современный городской фольклор. – М., 2003. С. 5-26.
150. Неклюдов С. Ю. Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты // Традиционная культура. 2002. №3. С. 4.
151. О порядке проведения I Северо-Кавказской краевой олимпиады искусств горских народов (5-11 декабря 1931 года) // Архив АРИГИ. Ф. 1. Папка 124. Д.35. Л. 1-5.
152. Овчинников Ф.А. Старинные частушки Оренбуржья. Сорочинск;

Оренбург. 2007-2008. - 122с.

153. Осипова В.Д. Современные лирические песни о родном крае. // Современный русский фольклор Сибири.-Новосибирск:Наука, 1979.С. 5-28.

154. Памятники мордовского народного музыкального искусства: в 3-х т. / сост. Н. И. Бояркин; под ред. Е. В. Гиппиуса. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1984. Т. 2. 320 с.

155. Паштова М.М. Адыгская смеховая культура: контекстуальная обусловленность // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. 3. – Майкоп, 2007. – С. 277-284.

156. Паштова М.М. «Жъыу»: к аутентике стиля. - Майкоп: Адыгейский государственный университет, 2008. - 22с.

157. Паштова М.М. Диаспорное сообщество и медийное поле // Миссия антропологии и этнологии: научные традиции и современные вызовы: сб-к материалов XII Конгресса антропологов и этнологов России (г. Ижевск, 03-06 июля 2017г.) – М.-Ижевск, 2017. – С. 194.

158. Паштова М.М. Институт Джегуако в фольклорной культуре адыгов (черкесов) Турции // Истоки национальной литературы (Бекмурза Пачев авторское устное творчество): сборник статей. – Нальчик, 2011. –С. 131-148.

159. Паштова М.М. К исследованию локальных явлений в мифологии черкесов Анатолии (на материале экспедиций 2014 и 2015 гг.) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. 4 (187) – Майкоп, 2016. – С. 213-218.

160. Паштова М.М. Полевые записи черкесского (адыгского) фольклора в современных интерпретациях // Сборник статей Международной научно-практической конференции: «Этническая идентичность в контексте песенных и инструментальных жанров: Традиции. Современность. Перспектива» // Северо-Кавказский государственный институт искусств г. Нальчик, 3-4 октября 2023г. – Нальчик: «Принт-Центр», 2024. – С. 67-79.

161. Паштова М.М. Послевоенная женская песня в черкесском (адыгском) фольклоре // Песни Уляпа: черкесская традиция и за ее пределами /

URL:https://www.youtube.com/playlist?list=PLhA3sOEyU733B_TxQfYkp8cZ_T9emYGKp (время обращения: 11.12.2025).

162. Паштова М.М. Собиратель и информант в диаспоральном поле: культурно и исторически обусловленные аспекты общения // Фольклор в поле и кабинете: знание информанта и интерпретация антрополога: тезисы и материалы международной школы-конференции (г. Москва, Переславль-Залесский, 30 апреля 7 мая 2014г.). М., 2014. – С. 19-21.

163. Паштова М.М. Фольклор в черкесской диаспоре Турции: функциональные и регионально-локальные особенности // Фольклористика и культурная антропология сегодня / Тезисы и материалы международной школы конференции – 2012 / Сост. А.С. Архипова, С. Ю. Неклюдов, Д.С. Николаев – М.:РГГУ, 2012.- С. 418-420.

164. Паштова М.М. Фольклор черкесской диаспоры: локальная традиция и ее носитель. – Майкоп: изд. «Паштов З.В.», 2020. – 338с

165. Паштова М.М. Черкесская (адыгская) народная лирика. Традиционные необрядовые жанры. – Майкоп: Изд-во «З.В. Паштов», 2009-262с.

166. Паштова М.М. Эпитет в адыгских лирико-героических песнях // Вопросы кавказской филологии и истории. – Нальчик, 2000. – Вып. 3. – С. 132-151.

167. Пелипенко А.А. Проблемы изучения культурного наследия в условиях глобализации // Первый Всероссийского конгресса фольклористов / Сб. докладов. Том II – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 382-404.

168. Перелыгина И.А. Клички (*ники*) пользователей Интернета как явление современного постфольклора (к постановке проблемы) // Первый Всероссийского конгресса фольклористов / Сб. докладов. Том III – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 298-306.

169. Петров Н.В. Мифология эпических певцов: контекст исполнения эпоса // Фольклористика и культурная антропология сегодня / Тезисы и

материалы международной школы конференции – 2012 / Сост. А.С. Архипова, С. Ю. Неклюдов, Д.С. Николаев – М.:РГГУ, 2012. - С. 415-417.

170. Письмо М.Ф. Гнесина к И.С. Цею от 15.X.32. // Сборник материалов научно-практической конференции, посвященной 110-й годовщине со дня рождения М.Ф. Гнесина и его пребывания в Адыгее в 1932г. Архив АРИГИ. Инв. №335. - Майкоп, 1995. - 194с.

171. Полищук Н.С. Формирование песенного репертуара у русских в советский период.//Традиции и современность в фольклоре. М.:Наука, 1988.

172. Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Вып. 1-9. – Майкоп, 1981-1995.

173. Проблемы сохранения черкесского фольклора, культуры и языка. Материалы Международной научно-практической конференции памяти М.И. Мижаева. – Нижний Архыз, 26-28 ноября 2014. – Майкоп – Нальчик – 2014 – 371с.

174. Псэйттыку орэд къечъэк1 [Песня о Псейтукской амбулатории] Исп. Черим Коблев. Звукозапись Кушу С. А., а. Псейтук, РА, 2002 // Архив ЦА/АГУ. К.320(2).

175. Путилов Б.Н. Фольклори народная культура / Б.Н. Путилов; отв.ред. А. С. Мыльников; Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – 235с.

176. Раденкович Л. Славянский фольклор и фольклористика на рубеже XX-XXI веков: текст и контекст // Первый Всероссийский Конгресс фольклористов / Сб. докладов. Том III – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 34-41.

177. Разумовская Е. Н. Плачи «под язык» и «под иканье» - особые вокально-ансамблевые формы причетной традиции // Экспедиционные открытия последних лет: народная музыка, словесность, обряды в записях 1970-х - 1990-х годов: ст. и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 9-59.

178. Рукомойникова В.П. Самодеятельное творчество пользователей сети Интернет как явление постфольклора // Первый Всероссийского конгресса

фольклористов / Сб. докладов. Том III – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 289-297.

179. Рюйтел И. Фольклор и современная культура: теоретические аспекты проблемы // Фольклор и современная духовная культура финно-угров: материалы науч. симпозиума (г. Саранск, 17-18 июня 1992 г.). Саранск: НИИ регионологии, 1993. С. 18-25.

180. Самогова Г.А. Особенности старинного адыгского народного песнетворчества. – Майкоп, 1992.

181. Сафонов Д.А. Частушки Оренбургского края как исторический источник: собрание и изучение // Фольклор народов Поволжья и Урала: жанры, поэтика, проблемы изучения: материалы Межрегиональной научно-практической конференции (г. Чебоксары, 10-11 октября 2019г.). Чебоксары: Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2021. С. 165-172.

182. Ситуация постфольклора: городские тексты и практики / Сост. Г.Ю. Левина. – М.: ФОРУМ, 2015. - 216с.

183. Скаун В. Л. Звуковысотная организация чувашских песен сибирского бытования: Магист. дис. Новосибирск, 2015.

184. Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова СПб, 1996.

185. Соколова А. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. - Майкоп: ООО «Качество», 2004. - ...с.

186. Соколова А.Н. Жанровая классификация адыгских народных песен // Культура и быт адыгов. – Майкоп, 1986. – Вып. VI. – С. 117-146.

187. Соколова А.Н. «Жъыу» - вокальный подголосок адыгского традиционного инструментального многоголосия». Рах Sonoris: история и современность, вып. 2/4 (2009) – С. 27-34.

188. Соколова А.Н. Дискография адыгской народной музыки / Справочное научное пособие. – Майкоп, 1998. – 76с.

189. Соколова А.Н. Магомет Хагаудж и адыгская гармоника. - Майкоп, 2000.

190. Соколова А.Н. Становление композиторского профессионализма в Адыгее // Музыкальная культура Адыгеи. Вып.1: Творчество композиторов Республики Адыгея. Учебное пособие / Под общей ред. А.Н. Соколовой. – Майкоп: ООО «Качество», 2011. – 144с.
191. Соколова А.Н. Этикетные формы мужской сольно-групповой певческой культуры адыгов // «Хабзэ» и этническая перспектива адыгов / Материалы международной научно-практической конференции. – Майкоп, 2010. – С. 185-192.
192. Соколова А.Н., Кушу С. А. Мифологема «Сандрак» в контексте современного научного знания // PAX SONORIS (вып. IV–V, гл. ред. Е.М. Шишкина, Астрахань, «Полиграфком», 2010–2011) - с. 39-47.
193. Сохранение и возрождение фольклорных традиций; Сб. научн. трудов / Гос. респ, центр русского фольклора. - Вып. 2. - М., 1993; Вып. 6. - М., 1995; Вып. 8. - М., 1998.
194. Схаляхо А.А. Абрэдж Юсуф. Быль о поэте. Рождение песни. Творческие принципы // Схаляхо А.А. Рождение строк (на адыг. языке). – Майкоп, 1981. – С. 137-144.
195. Схаляхо А.А. Адыгейские певцы-импровизаторы и писатели-публицисты конца XIX – начала XXв. // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Вып. VII. - Майкоп, 1990. – С. 121-149.
196. Схаляхо А.А. История одного певца (о Бэчий Хусене) // Схаляхо А.А. Рожденная новой жизнью (на адыг. языке). – Майкоп, 1970. – С. 47-65.
197. Схаплок Г.Ю. Особенности бытования адыгейских советских народных песен и их исполнителей // Вестник науки АРИГИ. им. Т.М. Керашева. 2013. № 3 (27). С. 36-44.
198. Схаплок Г.Ю. Современное бытование и исполнение адыгских песен // Проблемы адыгской литературы и фольклора. Вып.8. - Майкоп, 1991. - С. 203-219.
199. Сысоева Г.Я. О некоторых современных подходах к решению задач фольклорного исполнительства (из опыта учебной работы на кафедре

этномузыкологии Воронежской государственной академии искусств) // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Том III. – М., Государственный республиканский центр русского фольклора, 2006. – С. 423-432.

200. Татаринова Т. Эволюция и инволюция жанров музыкального фольклора на примере эпоса и обрядовых песен. Дом Бурганова. Пространство культуры, по 3 (2015): 202-7.

201. Типология и поэтика традиционного фольклора народов Северного Кавказа / Сб. научн. ст. – Нальчик, 2016. – 143 с.

202. Унарокова Р.Б. Институт джегуако в условиях современности: основные тенденции, функции, характер деятельности исполнителей // Унарокова Р.Б. Песенная культура адыгов. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 165-180.

203. Унарокова Р.Б. Расшифровки лондонских звукозаписей адыгских песен в контексте фольклорной вариативности // Музыканты-гармонисты в истории этнической культуры адыгов. – Майкоп, 2013. – С. 89-101.

204. Унарокова Р.Б. Смех в культуре общения адыгов // Смех: истоки и функции / ред. А.Г. Козинцев. – СПб: Наука, 2002. – С. 126-142.

205. Унарокова Р.Б. Современное ансамблевое исполнение нартских пшинатлей // Международный симпозиум «Адыгский эпос «Нарты» и мировое эпическое наследие, посвященное 95-летию ученого нартоведа А.М. Гадагатля (20-23.09.2017г.). Майкоп, 2017 – С. 175-177.

206. Унарокова Р.Б. Шапсутские версии заговоров в фольклорной культуре адыгов // Вестник АРИГИ. Вып.12(36). Майкоп, 2017. – С. 160-166.

207. Унарокова Р.Б., Емыкова Н.Х. Фольклор на адыгейском радио: запись, хранение, трансляция // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.3(105) - Майкоп 2013. – С. 20-25.

208. Унарокова Р.Б., Нагароков К.Р. Феномен «информант-собираатель» в адыгском фольклорно-полевом пространстве // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.2(277). – Майкоп, 2021. - С. 161-166.

209. Унарокова Р.Б., Унарокова Ф.Д. Предметная область песни-сетования Лилюши: лингво-фольклорный аспект // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. 4(155) – Майкоп, 2016. – С. 171-175.
210. Унарокова, Р.Б. Песенная культура адыгов: эстетика информационный аспект. - М.:ИМЛИ РАН, 2004. – 220с.
211. Унарокова Р.Б. Повествовательные песни (1отэжь орэдхэр) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». - Майкоп, 2022. Вып. 4(307). – С. 148-154.
212. Унарокова Р.Б., Хатуова А.А. Песни-плачи сосланных в Сибирь в адыгском фольклоре // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. 4(107). – Майкоп, 2013. – С. 118-124.
213. Унарокова Р.Б., Цеева З.А. Героические песни адыгов: формирование образа идеального героя // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып.1(312). – С. 89-98.
214. Унэрэкьо Рай. Адыгэ орэдыжхэмрэ лъэпкыш1эныгъэмрэ [Унарокова Р.Б. Адыгские народные песни]. - Майкоп, 1998.- 300с.
215. Унарокова Р.Б., Темзокова Р.С. «Шъыпкыишь» (Сто истин) в адыгской паремиологии:структура и функции // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «филология и искусствоведение». Вып. 4(347), 2024. – С. 63-69.
216. Урусбиев С. А. Сказания о нартских богатырях у татар-горцев Пятигорского округа Терской области // Карачаево-Балкарский фольклор в дореволюционных записях и публикациях. – Нальчик, 1983. С. 56-86.
217. Федотова (Ермилова) Е. В. Жанр переселенческих песен и его место в фольклорном исполнительстве (на материале современных записей) // Художественно - творческое наследие чувашей в современном фольклорном исполнительстве. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. С. 64–69.

218. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика: сайт Центра типологии и семиотики фольклора РГГУ. - М., 2001-2009. URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/index.htm> (дата обращения:....).
219. Фольклор адыгов в записях и публикациях XIX - нач. XX вв.: в 2-х кн. Кн. I. – Нальчик: Эльбрус. – 1979. – 404 с. ; Кн. II. – 1988. – 272 с.
220. Фольклористика и культурная антропология сегодня: Сборник статей в честь 65-летия С. Ю. Неклюдова и 40-летия его научной деятельности / Сост. А.С. Архипова, М.А. Гистер. М., 2008.
221. Французские черкесы: как адыгские народные песни звучали на языке шансона [Электронный ресурс] // Knife Media. – URL: <https://knife.media/french-circassian/>
222. Фундаментальная электронная библиотека (ФЭБ). Русская литература и фольклор//<http://feb-web.ru>
223. Функ Д.А. Право на ошибку. Представление о запрете на искажение эпических сказаний у шорских сказителей // Труды отделения историко-филологических наук РАН. М., 2005. С. 268-283.
224. Хакимьянова А. М. Современное состояние песенного фольклора башкир (по экспедиционным материалам XXI в.) // Oriental Studies. 2021. Т. 14. № 2. С. 409-419. DOI: 22162/2619-0990-2021-54-2-409-4
225. Халилов Б. «Жъыу»: актуальная адыгская архаика [Интервью с основателем и руководителем ансамбля «Жъыу» Замудином Гучевым]; // Отечественные записки. – 2014. - №5(62). – С. 278-283.
226. Халилов Б. «Мы поём для себя»: как фолк-музыка Северного Кавказа вышла из ДК на большие фестивали [Электронный ресурс] // Knife Media. – URL: <https://knife.media/traditional-music-fest/>
227. Халилов Б. Джегуако на рейве: черкесский фолк-ривайвл и его место в российской независимой музыке // По России: музыкальные сцены и явления за пределами Москвы и Санкт-Петербурга / Ред. Денис Бояринов. - М.:ИМИ институт музыкальных инициатив, 2022 – режим доступа: // The Flow - URL:<https://the-flow.vu/features/dzheguako-na-veyve-cherkesskiy-folk-rivayvl>

228. Хут Ш.Х. Определение и классификация жанров народного эпоса адыгов // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Вып.4. – Майкоп, 1984. – С. 3-25.
229. Хут Ш.Х. Классификация произведений адыгской народной лирики и драмы // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Вып. 4. – Майкоп, 1984. – С. 26-45.
230. Хьут Ш. ЩылэклакIэм фэгъэхьыгъэ адыгэ IорыIуатэр [Хут Ш.Х. Адыгский фольклор о новой жизни] // Проблемы адыгейской литературы и фольклора. Вып.3. – Майкоп, 1981. – С. 19-36.
231. Хьабэхьу Тыркубый иорэд къечъэкI [Песня-хроника Туркубия Хабаху]. Звукозапись Кушу С. А., а. Понежукай, РА, 2002 // Архив ЦА/АГУ. К. 320(3).
232. Ципинов А.А. Фольклор зарубежных адыгов//Адыгская и карачаево-балкарская диаспора: история и культура. – Нальчик, 2000. – С. 167-199.
233. Чемсо А. Гривенно-черкесская станица. - Краснодар, 2002.
234. Чистов К.В. Исполнитель фольклора и его текст // От мифа к литературе: Сб. в честь семидесятилетия Елиазара Моисеевича Мелитинского. М., 1993. С. 91-100.
235. Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция. М., 2005. - ...с.
236. Чичеров В.И. Школа сказителей Заонежья. - М., 1982.
237. Чуякова Н.М. Сатира и юмор в устном народном творчестве адыгов. – Майкоп, 2009. – 200 с.
238. Юсеф Бардука, Рецензия / Шапше – вдумчивая, энергичная и веселая черкесская народная музыка / [Yousef Bardouka](https://oc-media.org/review-shapshe-thoughtful-energetic-and-fun-circassian-folk-music/) .Review | Shapshe — thoughtful, energetic, and fun Circassian folk music. 02.09.2025 - режим доступа: // URL: <https://oc-media.org/review-shapshe-thoughtful-energetic-and-fun-circassian-folk-music/>
239. Ямаева Е.Е, Современные алтайские сказители // Как слово наше отзовется... Горно-Алтайск, 1998. С. 111.

240. «Жъыу»: CD-I – Истории песен (на адыгейском, кабардинском, русском, английском, турецком языках). - Майкоп: Адыгейский госуниверситет, 2006. – 14с.
241. «Жъыу»: CD-I – Истории песен (на адыгейском, кабардинском, русском, английском, турецком языках) - Майкоп: Адыгейский госуниверситет, 2007. – 16с.
242. «Жъыу»: Нарт пщыналъэхэр / Предисловие М. Паштовой, тексты 15 эпических песен. - Майкоп: Адыгейский госуниверситет, Центр адыговедения 2010. – 19с.
243. Aleksander T.E. Digital Folklore Studies: A New Paradigm? // Journal of American Folklore. 2020. Vol. 133. No 529.
244. Circassian Music, There and Now [Электронный ресурс] // The Attic Mag. – URL:<https://theatticmag.com/reports/2389/circassian-music%2C-there-and-now.html>
245. Pashtova, Madina. Post-war Women's Song in Circassian (Adyghe) Folklore // Ulyap Songs: Beyond Circassian Tradition. – 2023. – P. 158-205.
246. Shopsh: Circassian Vocal Tradition of Zhiu [Электронный ресурс] // 34.sk. – URL: <https://34.sk/en/shopsh-circassian-vocal-tradition-of-zhiu>

**Краткая история
фольклорно-этнографического ансамбля адыгского аутентичного
стиля песнопения и инструментальной музыки «Жъыу» (2015г.)
(Дипломант республиканских, всероссийских и международных
фестивалей)**

Из личного архива руководителя ансамбля З.Л. Гучева

I. Хроника деятельности (2005-2014гг):

2005г.

1. 15 мая – Концерт для студентов международного факультета МГТУ, г. Майкоп.
2. 1 ноября – Премьера репертуарной программы ансамбля «Жъыу» в Национальном музее РА, г. Майкоп.
3. 8-9 ноября – Участие в съемках фильма «Бэла» по роману М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (режиссер Александр Котт, ст. Даховская).
4. 22 ноября – Выступление на факультете адыгейской филологии и культуры Адыгейского госуниверситета, г. Майкоп.

2006 г.

1. 9 марта – Участие в праздновании Дня адыгского языка, Национальная библиотека РА, г. Майкоп.
2. 24 марта – Концерт для жителей а. Ассоколай (по приглашению отдела культуры Теучежского района).
3. В течение марта – Участие в создании цикла телепередач «Псынэк1эчъ» – «Родник»: 1. Тыгъужъыкъо Къызбэч; 2. Къамыл (3 программы); 3. Борэжъ игъыбз.
4. 28 апреля – Концерт в фонде культуры Кабардино-Балкарской Республики, г. Нальчик.
5. 4 октября – Презентация CD альбома «Жъыу» в Национальном Музее, г. Майкоп.
6. 10 октября – Выступление на встрече с выдающимися спортсменами РА, Национальная библиотека, г. Майкоп.
7. 11 ноября – Концерт в Национальной библиотеке КЧР, по приглашению Черкесской культурной автономии.
8. 20 ноября – Концерт-презентация в Северо-Кавказском институте искусств, организованный КБ гуманитарным фондом им. З. Кардангушева, г. Нальчик.
9. 20 апреля – Выступление в Институте искусств Адыгейского госуниверситета, г. Майкоп.

10. 10 октября – Выступление на историческом факультете Адыгейского госуниверситета, г. Майкоп.
11. 16 октября – Выступление на факультете иностранных языков Адыгейского госуниверситета, г. Майкоп.
12. 25 октября – Выступление на филологическом факультете Адыгейского госуниверситета, г. Майкоп.
13. 25 ноября – Участие в концерте-фестивале Адыгской культуры, организованном адыгским землячеством г. Москвы
14. 26 ноября – Концерт в постпредстве РА при президенте РФ, г. Москва.
15. 6 декабря – Участие в концертной программе АГУ, г. Майкоп.

2007 г.

1. 3 февраля – Участие в торжественном вечере, посвященном 50-летию Адыгейской республиканской гимназии, г. Майкоп.
2. 10 февраля – Концерт для студентов колледжа искусств им. У. Тхабисимова, организованный Министерством образования и науки РА, г. Майкоп.
3. 19 февраля – Концерт для студентов педагогического колледжа, г. Майкоп.
4. 25 февраля – Концерт для танцевального ансамбля «Зори Майкопа», г. Майкоп.
5. 20 марта – Вечер благотворительного общества «Хакуринохабль-Мамхег», г. Майкоп, драмтеатр.
6. 28 марта – Концерт на Первом открытом республиканском конкурсе учебных ансамблей народных инструментов, организованном Министерством культуры РА, г. Майкоп, колледж искусств.
7. 20 мая – Участие в концерте-реквиеме, посвященном 143 годовщине окончания Русско-Кавказской войны, КЧР, г. Черкесск.
8. 24 мая – Отчетный концерт ансамбля «Жъыу» на ФАФК, г. Майкоп.
9. 12-14 сентября – Участие во II Международном фестивале сказительского искусства «Эпосы мира на земле потомков Джангара» РК, г. Элиста.
10. Май - декабрь 2007 г. – запись альбома CD - II, подготовка и выпуск комментариев к новым песням на адыгейском и русском языках.
11. Ноябрь 2007 г. – Концерт на педагогическом факультете АГУ.
12. Участие в конкурсе на соискание Государственной премии РА в области искусства.
13. 23 ноября – Хъак1эщ для участников регионального фестиваля по традициям, обрядам народов Северного Кавказа.
14. 15 ноября – Премьера «Песни аулов» в исполнении Берсирова Абдулаха и «Жъыу».

2008 г.

1. 7 февраля – Презентация репертуара песен из нового альбома. Национальный музей.
2. 29 февраля – участие в юбилейном концерте, посвященном 90-летию народного артиста КБР, РА, члена союза писателей РФ, ученого-фольклориста Кардангушева Зарамука Патуровича.
3. 28 марта – Хьак1эщ, посвященный 110-летию со дня рождения выдающейся сказительницы Беретарь Хабидет. г. Адыгейск, районная библиотека.
4. 19 апреля – Хьак1эщ, посвященный 110-летию Беретарь Хабидет. а. Нечерезий.
5. 24 апреля – международная научная конференция, посвященная проф. З.И. Керашевой. г. Майкоп.
6. 30 апреля – Хьак1эщ, посвященный приходу весны г. Черкесск, КЧР.
7. 31 апреля – Хьак1эщ орэдхэр на телевидении Карачаево-Черкессии, г. Черкесск.
8. 21 мая – песнопение на открытии памятника жертвам Русско-Кавказской войны. Краснодарский край, Шапсугия, а. Кичмай.
9. 28 мая – участие на фестивале адыгской культуры в Кубанском государственном университете.
10. 29 мая – Хьак1эщ, посвященный Т. Керашеву, Литературный музей Т. Керашева, г. Майкоп.
11. 8 июля – песнопение для гостей адыгов из США АГУ, конференц зал.
12. Конец июля – участие в съемках Британского телевидения из Уэльсэ «Нэйшенел Географик».
13. 20 августа – песнопение для участников фольклорной экспедиции Московской консерватории.
14. 24 августа – завершение подготовки II CD альбома «Ижърэ орэдхэмрэ къашьохэмрэ» и отправка в г. Москву на тиражирование.
15. Сентябрь – съемки московским TV каналом телефильма о судьбе питерских детей (1940г.).
16. Сентябрь – концерт-лекция перед учащимися и учителями средней школы а. Вочепций.
17. 3-6 октября – участие на IV Международном фестивале адыгской культуры.

2009 г.

1. Февраль – презентация нового альбома в городах: г. Майкоп (филармония),
2. г. Нальчик (Фонд культуры), г. Черкесск (библиотека).
3. 31 марта – а. Кошехабль. Музыкальная школа - «Хьак1эщ орэдхэр».
4. Апрель – Хьак1эщ для студентов юридического факультета АГУ. Участие в съемках фильма «Черкессия», «Адыгэ Хабзэ» (Нагаплев Аскер). Песни для участников научно-практической конференции, посвященной

адыгскому языку. Выступление перед землячеством а. Адамий в Адыгэ Хасэ (г. Майкоп).

5. 14 мая – а. Хакуринохабль, а. Мамхег - «Орэдыжыыр жьамэм фэд».

6. Конец мая – г. Нальчик, студенческий фестиваль, концерт А. Тлебзу.

7. 27 сентября - г. Майкоп, Национальный музей, концерт для участников конференции «Традиционная культура и межнациональное согласие».

8. 28 сентября - 2 октября - г. Санкт-Петербург, консерватория им. Римского-Корсакова научно-практическая конференция «Традиционная культура в системе современного образования».

9. 30 октября – Хьак1эщ, г. Санкт-Петербург. Дом национальностей для Адыгэ Хасэ.

10. 2 октября – Хьак1эщ во Всероссийском фольклорном центре на Английской набережной.

11. 12 октября – АГУ, институт искусств, круглый стол по результатам Петербургской конференции.

12. 25 октября – г. Майкоп, Национальный музей. «Хьак1эщ орэджэр» для участников регионального фестиваля по традициям и обрядам народов Северного Кавказа ЮФО.

13. 17 ноября – участие в концерте А. Тлебзу в концертном зале «Космос» г. Москва.

14. 24-29 ноября – Польская Республика, г. Люблин. X Международный фестиваль «Древние песни Европы».

15. 16 декабря – г. Краснодар. Участие в концерте ГАА «Нальмэс».

16. 19 декабря – г. Майкоп, концертный зал «Нальмэс». Участие в итоговом концерте ГАА «Нальмэс».

2010 г.

1. 4-6 января – Участие в I Международном фестивале «Многоголосие Кавказа», телепередача о фестивале на Адыг TV, г. Сочи.

2. 10 февраля – ЦТ, канал «Культура» Странствия музыканта.

3. 26 февраля – Республиканский семинар в Центре народной культуры.

4. 20 апреля – Презентация нового проекта «Песни из героического эпоса адыгов «Нарты», г. Майкоп, малый зал Национального Музея РА.

5. 22 апреля – Презентация нового проекта «Песни из героического эпоса адыгов «Нарты», зал Кабардино-Балкарского института бизнеса, г. Нальчик.

6. 23 апреля – Вечер памяти великого исполнителя старинных песен и фольклориста Зарамука Кардангушева, село Псыгонсу (КБР).

7. 19 мая – Вечер памяти защитников Черкесии в XIX веке, село Уляп (?)

8. 23 мая – юбилейный вечер Заслуженной артистки РСФСР Уджуху Марет, Майкоп, драмтеатр.

9. 4 июня – участие в презентации книги выдающегося просветителя и поэта Хусена Хамхокова.

10. 23-27 сентября – г. Вильнюс, Республика Литва, V Международный фестиваль «Покровские колокола».

11. 3 октября – участие в Международном фестивале адыгской культуры, г. Майкоп, РА.

12. 7 октября – концерт в честь великого художника XX века Михаила Шемякина, Майкоп, АГУ.

13. 23 ноября – концерт, посвященный старинной песне, Майкоп, АГУ.

14. 24 ноября – галла-концерт «Добрые песни России», Филармония РФ.

15. 30 ноября – участие в презентации книги «Габидет Беретарь», Майкоп, Нац. Библиотека.

2011 г.

1. Январь – участие в съемках «Rasha today» (ближневосточная программа)

2. Январь – выход в свет третьего CD-диска «Нарт пщынальэхэр»

3. Январь – участие в съемках программы «Моя планета» об Адыгее, канал «Россия».

4. 25 февраля – «Магомет Хагаудж и адыгская музыкальная культура». Круглый стол, посвященный 100-летию создания «лондонских» звукозаписей адыгской (черкесской) музыки.

5. 14 марта – концерт, посвященный Дню Адыгейского языка, актовый зал АГУ.

6. 24 марта – научно-практическая конференция, МГТУ.

7. 12 апреля – участие в реализации телепроекта Первого канала Турции «Аутентичное песнопение народов мира».

8. 14 апреля – участие в съемках телепроекта канала «Rasha trevel gait» - Адыгея. – «Шичепшин».

9. 19 апреля – лекция-хьак1эщ «Музыкальные инструменты адыгов», Нац. Музей РА.

10. 20 апреля – филармонический концерт, посвященный 20-летию образования Республики Адыгея.

11. 17 мая – хьак1эщ, посвященный Дню памяти жертв русско-Кавказской войны.

12. 30 сентября – участие в Международной научно-практической конференции, посвященной 75-летию выдающегося адыгского фольклориста Шамсудина Хута.

13. 28-30 октября – IV Международный фестиваль «Эпосы мира на земле потомков Джангара». г. Элиста, Калмыкия.

14. Октябрь – хачеш в республиканской детской библиотеке для учащихся СШ №19.

15. Ноябрь – хачеш для гостей, актеров из Турции, участников театрального фестиваля «Кавказский меловой круг».

16. 18 ноября – участие в фестивале национальных культуры в г. Адыгейске.

17. 6 декабря – хьак1эщ «Нысэщэ орэдхэр» для студентов ФАФК, Институт искусств, АГУ.

18. 8 декабря – мастер-класс для участников Межрегионального фестиваля «Возвращение к истокам – путь к возрождению». Зал Нац. Музея РА.

2012 г.

1. Март – хачеш для студентов Международного факультета, Институт искусств, АГУ.

2. Март – хачеш на выставке Нац. Музея РА.

3. 24 апреля – участие в юбилейном вечере Издательского дома «Небо Кубани», г. Краснодар.

4. 17 мая – хачеш «Орэдыжбыр жьамэм фэд», посвященный Дню памяти Русско-Кавказской войны. Нац. Музей РА.

5. Ноябрь – хьак1эщ на ФАФК.

6. Декабрь – хьак1эщ в РДШИ им. К.Х. Тлецерука.

7. Март – хьак1эщ на международном факультете АГУ.

8. Март – хьак1эщ в Нац. Музее РА.

9. Сентябрь – участие в съемках фильма об адыгском народном песнопении. Режиссер Винсент Мун (Франция).

10. 21-24 ноября – участие в Международной научно-практической конференции по героическому эпосу «Нарты».

11. 14 декабря – участие в свадебном обряде (г. Адыгейск).

12. Отчетный концерт Государственного Академического Ансамбля «Нальмэс» (художественный руководитель Магомед Кулов) в г. Краснодаре, Майкопе.

13. Сентябрь 2012 – участие в съемках фильма об адыгской стариной песне французского кинодокументалиста Винсента Муна.

14. 22 ноября 2012 – участие в Международной научно-практической конференции распределенного типа «Сказание о нартах – эпос единения и дружбы», КБР, г. Нальчик.

2013 г.

1. 18-20 октября 2013 – V Международный фестиваль «Эпосы мира на земле потомков Джангар». Республика Калмыкия, г.Элиста.

2. 7 ноября 2013 – «Линия жизни». Встреча общественности г. Майкопа с Заслуженным художником РА З.Л. Гучевым. Выступление «Жьыу» в НБ РА.

3. 1 декабря 2013 – Выступление перед участниками премьеры фильма «Черкесия» французского кинодокументалиста Винсента Муна. КБР, г. Нальчик. КБГУ.

2014 г.

1. 24 февраля 2014 – Вечер, посвященный 100-летию известного шичепшинао Асланбеча Чича.

2. Участие в создании рекламного фильма «Государственный академический ансамбль «Нальмэс».

3. 19-22 апреля – Фестиваль адыгской культуры (г. Берлин, Германия)

4. 2 мая – концерт адыгского аутентичного песнопения и инструментальной музыки (г. Стамбул, Турецкая республика. Концертный зал им. Зубейды Ханум).

5. 3 мая – концерт адыгского аутентичного песнопения и инструментальной музыки (г. Анкара, Турция. Черкесский центр).

6. 4 мая – концерт адыгского аутентичного песнопения и инструментальной музыки (г. Эскишехер, Турция. Зал им. Юнуса Эмре).

II. Участие в радио-проекте Заура Нагоева «Ижърэ орэдхэр»

III. Участие в традиционных обрядах:

- Свадьба Цеевых - г. Майкоп (2009)
- Свадьба Чермит - г. Майкоп (2009)
- Свадьба Туркав - г. Нальчик (2010)
- Обряд пеленания ребенка «Кушъэхапх»- а. Хатажукай (2003)

IV. «Жъыу» и кино - телевизионные проекты

• Художественный фильм по роману М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» «АРК фильм», режиссер А. Котт.

• «Дикая природа Кавказа» – I канал немецкого телевидения, Германия «Путешествия по России», часть 1.

• «Кавказ», «Нейшенел географик» – телевидение Уэльса, Великобритания.

• «Бесленей». «Право на жизнь» Киностудия «Тонал», Москва.

• «Адыгея» – ЦТ «Russia Today»

• «Черкессия», документальный телефильм. Проект Нагаплева Аскера.

• «Адыгэ хабзэ» – документальный телефильм. Проект Нагаплева Аскера.

• Черкессия. Возвращение – документальный телефильм. Проект Нагаплева Аскера.

• «Адыгея» ЦТ, канал «Россия 24», «Моя планета». Автор Андрей Понкратов.

• «Аутентичное песнопение народов Кавказа». – I канал Турецкого телевидения.

V. Фильмы об ансамбле:

• «Странствия музыканта» – ЦТ, «Культура», автор Сергей Старостин.

• «Камыль» – документальный фильм Ростовской киностудии, автор и оператор – Александр Мясников.

• Шичепцин. «Древняя скрипка Адыгеи». – Международный познавательный канал о России «Russian Travel Guide»

- «“Жъыу” – старинное песнопение» – Адыг TV, автор Хот Замрет.
- «Уроки истории» – Адыг TV, автор Емыж Мулиат.
- «Многоголосие Кавказа» – «Адыг TV», автор Кушу Светлана.
- «Тыгъужьыкъо Къызбэч – «Адыг TV» (песня о Тугужуко Кызбече), автор Кушу Светлана.
- «Борэжъ и гъыбз» («Сетование Боря Могучего») – Адыг TV, автор Кушу Светлана.
- «Камыль» (4 передачи об адыгской продольной флейте) – Адыг TV, автор Кушу Светлана.

VI. Адыгские музыкальные инструменты, изготовленные и используемые участниками ансамбля:

1. Бжъэмый – сигнальный рог.
2. Къамыл – открытая продольная флейта.
3. Шык1эпщын – адыгская скрипка.
4. Пхачич – трещотки.

VII. Состав участников фольклорного ансамбля адыгского аутентичного стиля песнопения инструментальной музыки "Жъыу", 2014 год

1. Замудин Гучев – художественный руководитель
2. Заур Нагоев – солист
3. Артур Абид – солист
4. Рамазан Дауров – солист
5. Ахмед Коч – подголосок
6. Алий Цей – подголосок
7. Бланэ Ачегу – подголосок
8. Казбек Нагороков – солист, флейтист
9. Гушау Тлишев – солист
10. Дамир Гуагов – аккомпаниатор, солист
11. Марина Шхабацева – солистка
12. Псынэф Дугъ – солистка

**Анкеты по выявлению исполнительской специфики
современных фольклорных ансамблей
(Западный Кавказ – нач. XXI в.)**
Авторская орфография сохранена

Анкета № 1

1. Название ансамбля **Chapsh**. Одноименное название адыгского обряда ночных посиделок у постели больного «кIапщ».
2. Руководитель – Кожаев Темиркан (34 года, высшее образование, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (эстрадно-джазовое отделение), Хавпачев Астемир (29 лет, высшее образование, СКГИИ (хореографическое отделение).
3. Год и место основания ансамбля: Нальчик, 2017 г.
4. Статус ансамбля (самостоятельная единица).
5. Цель и задачи ансамбля реконструкция старинной обрядовой музыки черкесов, ее дальнейшее развитие и популяризация
6. Состав ансамбля в составе группы 9 человек, из которых 7 музыкантов и 2 актера (ажэгъафэ): Кожаев Темиркан 34 года (вокал, клавишные, апашина), Хавпачев Астемир 29 лет (шичепшин, камыль, вокал), Биток Инал 23 года, (вокал, пхачич, камыль), Егужокова Амина 24 года (вокал, пхачич, пхатарк), Емишева Лина 28 лет (вокал, пхачич, пхатарк), Пшибиева Жанна 27 лет (вокал, пхачич, пхатарк). Все участники в совершенстве владеют черкесским языком.
7. Репертуар программа формируется на основе исследовательской работы с архивными записями АРИГИ, КБИГИ, АИГИ (Абхазия), а также различными трудами этнографов-фольклористов. В основе репертуара обрядовые «чапшевые» песнопения («Созэрэщ», «Тхьаркьуахьомэ бгъэныбгъом кыраха», «Симазэ», «Си Зиусхьэн», «Истаупщ»), шуточный «чапшевый» танец «Къафэ хьурцэ», песни обряда вызова дождя «Хьэнцэгуащэ», ритуальный танец вокруг убитого молнией «Елэ» и «Щыблэ удж», песня обращения к богу леса «Пщымэзытхьэ», песня колядования «Хьуромэ», очистительная песня «Кьолэн», инструментальные адыго-абхазские наигрыши («Абаза кIвашара», «ЛъанцуакIу»), а также авторские вокально-инструментальные композиции («Бытхьэ», «Шыгъажэ», «Нэпх» - удж)
8. Репетиционный период репетиции проходят раз в неделю, по мере возможности всех участников, длительность – 2-3 часа.
9. Используемые музыкальные инструменты: традиционные (шыкIэпщынэ, къамыл, Iэпэпщынэ, пхьэкIыкI, пхьэтIаркь) и нетрадиционные (кахон, ханг, цифровые клавишные и др.)

10. Навыки пения, музицирования погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом; работа с архивом, консультации со специалистами.

11. Выступления 2 полноценных концерта в г.Нальчик, 2 выезда на фестиваль «Зэхэоха» в г.Майкоп, 1 концерт на площадке Portal в г.Владикавказ.

12. Отзывы о деятельности ансамбля 2 статьи – рецензии на первый альбом «Щаппэ»: URL: <https://oc-media.org/review-shapshe-thoughtful-energetic-and-fun-circassian-folk-music/>

- URL: <https://aheku.net/news/culture/atmosfernyij-energichnyij-i-autentichnyij-debyutnyij-albom-chapshh-vdoxnoven-drevnimi-czelitelnyimi-ritualami>

Анкета №2

1) Название ансамбля (интерпретация его значения) **Vynd (Вынд)** – ворон, черный.

2) Руководитель (возраст, образование, опыт по организации подобных групп) – Тхагапсо Амир, 21 год, пилот гражданской авиации. Опыта по организации подобных групп ранее не было.

3) Год и место основания ансамбля (краткая история ансамбля). Основан в 2023 году Тхагапсо Амиром и Тамаза Асланом в с. Лечинкай, КБР. Первично основан для реализации музыкальных и творческих идей.

4) Статус ансамбля (самостоятельная единица, включенность в государственные системы образования и культуры). Самостоятельная единица.

5) Цель и задачи ансамбля (видение руководителя). Творческое созидание, выражение и развитие черкесской культуры и идентичности через современные музыкальные и визуальные формы. В дальнейшем – создание основы для развития самостоятельной черкесской музыкальной сцены.

6) Состав ансамбля (количество, возраст, пол, образование, базовые исполнительские навыки, владение родным языком). В составе коллектива 6 человек: Тхагапсо Амир – 21 год, образованный, дипломированный пилот гражданской авиации, навыки игры на ударной установке, владение родным языком в совершенстве; Бугова Лалина – 21 год, в процессе получения высшего медицинского образования, вокалист группы, навыки игры на гитаре, владение родным языком хорошее; Маршенкулов Астемир – 36 лет, высшее неоконченное образование, навыки игры на бас-гитаре, фортепьяно, виолончели, владение языком свободное; Кызылкайа Сердар – 19 лет, обучается в колледже искусств, навыки игры на шичепшине, апашина, владение родным языком в совершенстве; Тамаза Аслан – 21 год, графический дизайнер, навыки игры на инструментах отсутствуют, поэт и дизайнер коллектива, владение родным языком в совершенстве; Ачмиз Бэлла – 21 год, программист, навыки игры на инструментах отсутствуют, менеджер коллектива, владение родным языком в совершенстве.

7) Репертуар (Как формируется программа? Подготовка и запись альбомов; список исполняемых песен и инструментальных наигрышей). Сначала происходит написание текста, под который далее придумывается основной мелодический рисунок – гитара и вокал. Затем формируются партии остальных музыкальных инструментов (или же совместно с гитарной и вокальной партией) – ударные, шичепшин, бас, клавиши и прочее. После этого происходит запись и постобработка. Исполняется репертуар двух существующих музыкальных альбомов коллектива: Lhehts (Лъэхъц) (список композиций: Dyghe maq (Дыгъэ макъ), Vaghue plyzh (Вагъуэ плъыжь), Pshaghue nef (Пшагъуэ нэф), Uafe tchif (Уафэ Клыф), Im roten Laubwerk (на стихи Георга Тракля)), Nehusch (Нэхуш) (список композиций: Nehusch (Нэхуш), Qeshyrghe (Къэшыргъэ), Plhyzhgyhe (Плъыжьыгъэ), Schakueher (Щаклуэхэр), Stille (на стихи Пауля Целана), Mezguasche (Мэзгуашэ)) и сингл на стихи Зарины Кануковой Uerq Schae Uered (Уэркъ щауэ уэрэд).

8) Репетиционный период (индивидуально, совместно; где, когда и с кем проходят репетиции, протяжённость). Репетиции происходят как индивидуально, так и совместно. Совместные репетиции происходят в домашней студии Маршенкулова Астемира, по мере того как все участники группы оказываются в одном городе (некоторые в разъезде из-за учебы). Протяженность 3-5 часов.

9) Используемые музыкальные инструменты (традиционные, нетрадиционные). Традиционные инструменты – шичепшин. Нетрадиционные: электрогитара, бас-гитара, ударная установка, клавиши, виолончель.

10) Навыки пения, музицирования (погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом; работа с архивом, консультации со специалистами). Работ с архивом и изучения народных песен не происходит, все композиции придумываются «с нуля» (кроме Mezguasche (Мэзгуашэ), которая является традиционной песней, но по сути исполнена, основываясь на версию Владимира Барагунова). Музыканты получали навыки игры либо самостоятельно, либо обучаясь в музыкальной школе/ колледже)

11) Выступления (площадки, выезды, интернет, радио / телевидение). Выступления осуществлялись на следующих площадках: Объединение Синдикат, г. Нальчик; ОТЕЛЬ «Гранд Кавказ», г. Нальчик; Kahve г. Майкоп (организовано Ассоциацией студентов Адыгеи); ТЮЗ (в рамках фестиваля «Зимняя платформа»), г. Нальчик; пространство «Гуапэ», г. Нальчик; Фестиваль «Зэхэоха 2.0» г. Майкоп. Вышло 2 радиоэфира с интервью участников на радиостанции «Радио России».

12) Отзывы о деятельности ансамбля (научные, публицистические статьи; их копии – если таковые имеются). Статья в «Газете Юга» за январь 2024 г. Копии нет.

Анкета № 3

1. Название ансамбля **“ShoQu” («ШоКъу»** – Шэуджэн + Къул, также словосочетание «шокъу жи1эу» переводится с адыгского как «внезапно, неожиданно»)

2. Руководитель Нет руководителя, у нас равноправие:)

3. Год и место основания ансамбля В 2023 году в Нальчике Алан Шеуджен и Дайана Кулова стали работать над своим проектом. До этого долгое время были солистами группы «Jrpej». Но в связи с событиями в мире, группа распалась. Часть переехала в Германию, а Алан и Дайана продолжили работать в дуэте.

4. Статус ансамбля (самостоятельная единица).

5. Цель и задачи ансамбля (Познакомить как можно больше людей с адыгской музыкой, не ограничиваясь временными, возрастными и географическими рамками. И восстановить как можно больше старинных песен, по возможности находя источники их создания).

6. Состав ансамбля (Алан Шеуджен - 30 лет. Гармонист - самоучка. Также играет на духовых. Вокалист. Окончил экономический факультет КБГАУ в 2025г. Дайана Кулова - 30 лет. Вокалистка, играет на шичепшине, гитаре, на ударных. Окончила Театральный институт им. Б. Щукина в 2017г.)

7. Репертуар (Программа формируется когда как. Иногда песни присылают посторонние люди, делятся семейными архивами. Иногда мы ищем в архиве радио или старых книгах. Главный критерий, чтобы зацепило. Чтоб было о чем рассказать, очень важно донести о чем говорится в песне, даже если прямым текстом об этом не говорится. Мелодии стараемся не менять, но это не всегда получается. В силу нашего времени, хочется немного разнообразить мелодический рисунок, но тексты мы никогда не сокращаем. Работа над песнями происходит совместно. Просто начинаем играть и дальше идеи сами приходят. Иногда это занимает мало времени, иногда приходится подумать).

8. Репетиционный период (Нет определенного графика. Зависит от работы и детей. В основном, это вечернее/ночное время.)

9. Используемые музыкальные инструменты (Аккордеон, шичепшин, гитара, пхачич, пхатарк, бочка.

10. Навыки пения, музицирования (Прослушиваем аудиозаписи, на первых этапах стараемся уловить какие-то особенные нотки, манеру исполнения, позицию. Хочется сохранить то самое старинное звучание голосов, даже если оно уже будет звучать через призму нашего взгляда. В плане игры на инструментах это дается сложнее, так как мы оба непрофессиональные инструменталисты, но стараемся заниматься и совершенствовать навыки).

11. Выступления (В основном выступаем на фестивалях. В составе «Jrpej» были много где: Нальчик, Владикавказ, Майкоп, Москва, Санкт-Петербург, Казань, Новосибирск, Стамбул, Краков, Утрехт, Гаага, Вурхут, Роттердам, Амстердам).

12. Отзывы о деятельности ансамбля (Пока отсутствуют)

Анкета № 4

1. Женская вокальная группа «**Лоаман оаз**» (перевод с ингушского «голос гор») – Народный самодеятельный коллектив Республики Ингушетия (Приказ № 05-19/213-а/х от 14 июля 2025 года).

2. Руководитель: Заслуженный работник культуры Республики Ингушетия Байсахарова Медна Цинцаевна. Образование: среднее-специальное «Культурно-просветительское училище г. Грозный». Специальность: Руководитель самодеятельного оркестра народных инструментов. Стаж работы: 38 лет.

3. Женская вокальная группа «**Лоаман оаз**» создана и функционирует в городском Дворце культуры г. Малгобек с 2000-го года.

4. Вокальная группа функционирует на базе и в составе МКУ «Городской Дворец культуры г. Малгобек» как творческий коллектив.

5. Основной целью коллектива является пропаганда песенных традиций ингушского народа, возрождение его духовной культуры у слушателей и исполнителей, а также сохранение, развитие и трансляция традиций и истории ингушской культуры и певческого исполнительства её представителей. Задачами вокальной группы «**Лоаман оаз**» являются:

- Формирование правильной и традиционной народной манеры исполнения;
- Обеспечение оптимального и качественного звучания вокальных партий, для точности передачи национальной манеры исполнения;
- Адаптация и правильная интерпретация этнических мотивов
- в современное творчество;
- Активное использование живой национальной инструментальной музыки как самостоятельно, так и в виде аккомпанемента для вокальных произведений.

6. В состав женской группы «**Лоаман оаз**» входят:

1. Заслуженный работник культуры Республики Ингушетия Байсахарова Медна Цинцаевна - год рождения: 1966 год. Образование: среднее-специальное «Культурно-просветительское училище г. Грозный». Специальность: Руководитель самодеятельного оркестра народных инструментов. Стаж работы: 38 лет. В совершенстве поёт на русском, ингушском и чеченском языках. Является автором множества текстов и музыки песен на чеченском, ингушском и русском языках

2. Заслуженный работник культуры Республики Ингушетия Галаева Тамара Гапуровна - год рождения: 1964 год. Образование: среднее-специальное Грозненское педагогическое училище. Специальность: учитель начальных классов. Профессиональная переподготовка 2025 год: артист-вокалист (солист). Стаж работы: 33 года. Профессионально владеет вокальными навыками, а также навыками сценических выступлений. В совершенстве поёт на русском, ингушском и чеченском языках. Является автором множества текстов песен на

ингушском и русском языках, а также пишет музыку для гармонии и фортепиано.

3. Аушева Радимхан Султановна - год рождения: 1968 год. Образование: среднее-специальное. Профессиональная переподготовка 2025 год: артист-вокалист (солист). Стаж работы: 32 года. Профессиональные владеет вокальными навыками, а также навыками сценических выступлений. В совершенстве поёт на русском и ингушском языках.

4. Мадагова Зулпа Юнусовна – год рождения: 1961 год. Образование: среднее-специальное. Профессиональная переподготовка 2025 год: артист-вокалист (солист). Стаж работы: 15 лет. Профессиональные владеет вокальными навыками, а также навыками сценических выступлений. Поёт на русском, ингушском и чеченском языках. Является автором музыки для доула (кавказский барабан).

5. Арсамакова Людмила Бекхановна – год рождения: 1981 год. Образование: среднее-специальное Грозненский педагогический колледж. Специальность: учитель начальных классов. Профессиональная переподготовка 2025 год: артист-вокалист (солист). Стаж работы: 21 год. Профессиональные владеет вокальными навыками, а также навыками сценических выступлений. В совершенстве поёт на русском и ингушском языках.

6. Репертуар группы очень многогранный. Множество песен местных авторов: Мусы Аушева, Азамат-Гирея Угурчиева, Гирихана Гагиева, Саида Чахкиева. Но основой репертуара являются народные песни. В гармоничных и звучных песнях ингушского народа чувствуется глубокое понимание истории своего народа. Это не просто фольклорный жанр – это подлинный документ, в котором хранятся важные сведения о культуре и быте народа. Участники вокальной группы играют на различных музыкальных инструментах, но инструментальную базу составляют национальные инструменты, такие как: доул (кавказский барабан), гармонь, ингушская балалайка (дахчан пандар).

Основной репертуар женской вокальной группы «Лоаман оаз»:

- Песня «В горах Кавказа» сл. С. Шарипова, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Нана-Г1алг1айче» сл. Х. Тумгоевой, муз. М. Байсахаровой,
- Песня «Мой салам тебе, Ингушетия» сл. А. Чередниченко, К. Арчакова, муз. А. Чередниченко,
- Песня «Нана мотт» сл. Х. Тумгоевой, муз. А. Солтукиева,
- Песня «На Кавказе», сл. Р. Тлецерии, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Лергбоацараш», сл. Х. Тумгоевой, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Мог1албик – Г1ала», сл. А. Садакиева, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Назым», сл. М. Аушев, музыка народная,
- Песня «Мог1албик – т1ема сийлен Г1ала», сл. А. Садакиева, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Г1алг1айче», сл. М. Вышегуров, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Гость», сл. С. Чахкиева, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Разговор с Ингушетией», сл. Г. Гагиев, муз. А. Леймоева,
- Песня «Лаккха лоамаш», сл. М. Аушев, музыка народная,

- Песня «Гаьнара безам», слова и музыка народные,
- Песня «Тема сийлен цӀи яьккха мехкан ГӀала МоӀалбик», сл. М. Аушев, муз. А. Солтукиева,
- Песня «ГӀалгӀайче», сл. М. Балаев, музыка народная,
- Песня «Мехкари илли», слова и музыка народные,
- Песня «Малгобекские зори», сл. А. Бокова, муз. А. Леймоева,
- Песня «Дарз делхари», слова и музыка народные,
- Песня «Хоза Даймохк», сл. А. Чапанова, муз. А. Солтукиева,
- Песня «ГӀалгӀайче», сл. Л. Тамасханова, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Наш край», сл. М. Картоева, муз. И. Эгиева,
- Песня «Шуточная», сл. М. Боковой, музыка народная,
- Песня «Город славы», сл. М. Боковой, муз. А. Солтукиева,
- Песня «Лийг», сл. А. Газдиевой, муз. А. Солтукиева,
- Песня «ГӀалгӀайче», сл. Т. Галаевой, муз. А. Солтукиева, и многие другие.

7. Репетиции вокальной группы проводятся как индивидуально, так и сводно – это обусловлено тем, что солисты вокальной группы многие песни исполняют сольно, а также необходимостью прорабатывать разные вокальные партии отдельно. Преимущественно репетиции проводятся на базе здания Городского Дворца культуры г. Малгобек, по протяженности длятся от одного до шести часов и проходят часто в сопровождении руководителя студии звукозаписи и звукооператоров Дворца культуры.

8. Участники вокальной группы играют на различных традиционных музыкальных инструментах, и используют их в качестве аккомпанемента, но инструментальную базу составляют национальные (традиционные) инструменты ингушей, такие как: доул (кавказский барабан), гармонь, ингушская балалайка (дахчан пандар).

9. Для погружения в специфику народного ингушского песнопения среди участников вокальной группы проходят репетиции, в ходе которых проходят прослушивания старинных пластинок с аудиозаписями ингушских вокальных исполнителей и музыкантов разных периодов становления и развития ингушской музыкальной культуры, а также проводится работа с архивными сборниками песен и стихов ингушских поэтов и песенников, для поиска текстов для дальнейшей адаптации в музыку. Проводятся репетиции с музыкантом-репетитором, профессиональным звукорежиссером и звукооператором. Проводятся заучивания текстов песен для более точного, чистого звучания, и полифонического сведения голосов в композициях.

10. Выезды:

- 2007 год – Северо-Кавказский музыкальный фестиваль, г. Нальчик;
- 2008 год – День единения народов Карачаево-Черкесской Республики, г. Черкесск;
- 2009 год – Фольклорный фестиваль, Гудаутский район, Республика Абхазия;

- 2017 год – Четвертый международный конкурс «Созвездие дружбы», г. Нальчик;
- 2017 год – Фестиваль народного творчества Северного Кавказа «Мир в радуге культур», г. Грозный;
- 2019 год – Юбилейный концерт, посвященный 80-летию Чеченского поэта Э.А. Мамакаева в Чеченском государственном драматическом театре им. Х. Нурадилова, г. Грозный;
- 2022 год – X Межрегиональный фестиваль народного творчества Северо-Кавказского федерального округа «Кавказ – единая семья», г. Махачкала;
- 2022 год – XX Международный фестиваль фольклора и традиционной культуры «Горцы», г. Махачкала;
- 2023 год – XIV фестиваль культуры и спорта народов Юга России, г. Махачкала;
- 2023 год – Межрегиональный фестиваль патриотических программ народного творчества «Белые журавли», г. Махачкала;
- 2024 год – XXII Международный фестиваль фольклора и традиционной культуры «Горцы», г. Махачкала;
- 2024 год – XII Межрегиональный фестиваль народного творчества Северо-Кавказского федерального округа «Кавказ – единая семья», г. Махачкала.

Телевидение:

- <https://yandex.ru/video/preview/1155307717839834318> - Телепрограмма «Дега оаз» от 20.12.2025 г. на НТРК «Магас» с участием женской вокальной группы «Лоаман оаз».

Интернет:

- <https://vk.ru/id718410380> - сообщество ВКонтакте
- https://max.ru/id600002641_gos - канал в мессенджере MAX
- https://t.me/gdk_malgobek – канал в Telegram

Анкета № 5

1. Название ансамбля: народная студия эстрадной песни «**Къамыл**» (Къамыл – народный адыгский духовой инструмент)
2. Руководитель: Тлеуж Каласав Юсуфович, 65 лет. Заслуженный деятель искусств Республики Адыгея. Имеет высшее профильное образование, руководитель хоровых и любительских коллективов.
3. Год и место основания ансамбля: народный ансамбль адыгской песни «Къамыл» создан в 1993 году. За высокий творческий художественный уровень коллективу присвоено звание «Народный самодеятельный коллектив» в 1993г. В 2018 г. коллектив был переименован в Народную студию эстрадной песни «Къамыл».

4. Статус ансамбля: Муниципальное бюджетное учреждение «Тахтамукайская централизованная клубная система» Тахтамукайский районный Дворец культуры.

1. Цель и задачи ансамбля: коллектив отличается жанровым разнообразием песенного репертуара, куда входят популярные современные эстрадные произведения советских и зарубежных композиторов. Год за годом ансамбль неустанно расширяет сферу своих интересов, каждый раз открывает для зрителей новые пласты народной культуры.

5. Состав ансамбля: возраст участников ансамбля начинается с 16 лет. Народная студия эстрадной песни «Къамыл» – это солисты, дуэты, трио, квартеты и другие виды вокальных групп и ансамблей.

1) Хачецукова Майя Майоровна 11.05.1977 г.; среднее профессиональное (культуры и искусств).

2) Хагурова Нуриет Казбековна 12.10.2000 г.; высшее профессиональное (культуры и искусств).

3) Ачох Азида Муратовна 14.08.1995 г.; Заслуженная Артистка Республики Адыгея; среднее профессиональное – Краснодарский краевой базовый медицинский колледж. В данный момент заканчивает высшее профессиональное образование по культуре и искусству.

4) Шперов Сергей Юрьевич 22.06.1980 г.; заслуженный работник культуры Республики Адыгея. Русский, по необходимости разучивает репертуар на адыгейском языке; среднее профессиональное (культуры и искусств)

5) Тлепсук Марьяна Валерьевна 07.04.1983 г.; высшее профессиональное (культуры и искусств) русская, но также поет на адыгейском языке.

6) Трахова Динара Нурбиевна 01.05.2008 г.; школьница 11 класс.

7) Дорохин Александр Александрович 05.02.1968 г.; высшее профессиональное (культуры и искусства); русский, по необходимости разучивает репертуар на адыгейском языке.

6. Репертуар. Большое внимание Тлеуж К.Ю. уделяет подбору репертуара для каждого участника студии. Репертуар всегда соответствует возрасту, темпераменту, способностям и индивидуальной манере исполнения. В программу репетиционного процесса входят основы техники вокала, развития слуха и сила голоса, совершенствование чистоты интонирования и дикции, работа над многоголосными музыкальными произведениями. Руководитель очень тщательно и творчески подходит к подготовке артистов студии к выступлению на сцене. В конечном результате создаются новые, интересные и зрелищные концертные номера. Выступление ансамбля отличается высокий исполнительский уровень, эмоциональность и артистизм Ежегодно репертуар студии обновляется. Артисты ансамбля постоянные – участники основных мероприятий районного центра культуры и творчества.

7. Репетиционный период. Репетиции ансамбля по расписанию проходят три раза в неделю и длятся 3-4 часа. В зависимости от загруженности графика

гастролей и концертов дни и время репетиций могут проходить и вне основного графика, то есть назначаются дополнительно. Во время репетиции разбирается и разучивается материал как для ансамбля, так и для солистов, дуэтов и т.д. Репетиции проходят в вокальном кабинете и на сцене концертного зала Дома культуры, где ведется работа под микрофоны.

8. Используемые музыкальные инструменты. В основном ансамбль работает под сопровождение аранжировок, но также имеет общий репертуар с народным ансамблем адыгских музыкальных инструментов «Удж», тогда его участники выступают аккомпаниаторами.

9. Навыки пения, музицирования. Специфику народного песнопения коллективу передает руководитель ансамбля Тлеуж Каласав Юсуфович. Также используется архивный материал и знания Каласава Юсуфовича.

10. Выступления. Ансамбль принимал участие 13 января в Советском Киноконцерте в ауле Тахтамукай, 23 января в ДК Энем, в ЦНК Адыгейск. Также в благотворительном концерте «Вова Живи» в ауле Тахтамукай, в концерте, посвященном международному женскому дню, в концерте, посвященном дню адыгской культуры в Шенджийском СДК и в сольном концерте, совместном с ансамблем «Удж» в ДК а. Панахес.

Ансамбль «Къамыл» не только возрождает и сохраняет адыгскую музыкальную культуру, но и поднимает ее на высокий профессиональный уровень, благодаря чему она выходит на международную арену. География выступлений ансамбля широка. Свидетельство тому – многочисленные выступления ансамбля на лучших сценических площадках России, Северной-Осетии, Кабардино-Балкарской Республике, Республике Абхазия, Республике Дагестан.

Также он участвует в многочисленных российских и международных фольклорных фестивалях в г. Москва – дважды, г.Калининград, г. Воронеж, в Таиланде (г.Пхукет).

В рамках сотрудничества с Центральным внутригородским округом г. Краснодара и Тахтамукайского района ансамбль ежегодно выступает на подписании договора с творческими коллективами г. Краснодара. Коллектив – неоднократный участник республиканских мероприятий. Активный участник всех районных мероприятий, концертов, фестивалей. Ансамбль «Къамыл» – частый гость радио КАЗАК FM: радио выпуски, посвященные 80-летию победы ВОВ, день рождения самого радио, и другие музыкальные рубрики.

11. Отзывы о деятельности ансамбля. О заслугах и достижениях коллектива печатают местные газеты Республики Адыгея на русском и адыгейском языке.

Анкета № 6

1. **HAGAUI - Хьэгъэудж Гуп.** Ансамбль назван в честь известного джегуакуо – Магомеда Хагауджа.

2. Керефов Тембулат Беталович, 44 года, опыт создания нескольких этнопроектов, Хагаудж и Wood

3. Ансамбль «Хагаудж гуп» основан в 2016 году в с. Шалушка Кабардино-Балкарской республики. Основной целью ставилось популяризация черкесского фольклорного песнопения с использованием традиционных и современных подходов к музыке и культуре. При этом методом для достижения этой цели была избрана практика по тщательному изучению и воплощению удачного опыта возрождения фольклора и его развития у европейских культур, в частности, кельтских народов.

4. Ансамбль «Хагаудж гуп» – самостоятельная единица и не включена в государственные системы, но активно сотрудничает с последними в рамках гражданско-правовых отношений.

5. На данный момент цели ансамбля включают в себя развитие песенной культуры черкесов в современной электронной и посттрадиционной музыке, развитие современных стилей и направлений музыки на основе черкесского фольклора с использованием традиционных подходов и передовых методов записи и воспроизведения музыкального звукооряда и видеоряда.

6. Косяк ансамбля состоял изначально из Керефова Тембулата (1981 г.р.) и Апажева Аслана (1993 г.р.), оба из с. Шалушка. В первые годы существования в ансамбле были и другие участники, в частности, практически весь состав группы «Джэртэджэж» вышел из «Хагаудж гуп», также некоторые другие группы начинали свое творчество в составе группы «Хагаудж». Далее в группу вступил третий участник – Идар Налоев (1980 г.). Все три участника владеют хорошо родным языком. Апажев Аслан имеет музыкальное высшее образование, Северокавказский институт искусств. Искренне владеет национальной гармонью, апапшиной и гитарой, также различными электронными музыкальными инструментами. Надоев Идар имеет высшее экономическое образование КБГУ, играет на современных ударных инструментах, также практикует ежбу. Керефова Тембулат – высшее юридическое образование, КБГУ. Играет на шикапшине, апапшине, диалогической гармонии, камыле, также на различных европейских традиционных инструментах, в зависимости от проекта – волынка, ирландский вистл, укулеле, гитара, ирландский бубен, блок-флейта и тд.

7. Программа формируется по разным алгоритмам, как-то: сезонные песни, по знаковым традиционным черкесским датам – праздники, траурные события и исторические даты; также по целевым заказам от государственных структур и частных лиц. Также группа отдельно от вышеперечисленного старается осуществить один музыкальный релиз с визуальным рядом в месяц. Запись производится на собственной студии в с. Шалушка. Предварительно изучается архивный фольклорный материал из КБИГИ, затем изучается текст песни, при этом выбирается тот вариант, который не звучал в современное время и был забыт.

Песни представлены на всех международных музыкальных и видео площадках – Itunes, Spotify, YouTube, RuTube, Deezer и т.д.

Список песен: Японский зауэ, Адыгэбзэм и тхьэусыхэ (авторская песня), Мысырокъуэ, Бэгъ Алий и Уэрэд (авторская о бойце ММА Али «Халк» Багове), Хьырцыжь Алэ и орэд, Лашын – блэгъэлэсэ орэд, Багъырсей и Уэрэд, Къэбэрдей жэштеуэ (в трех вариантах), Уэзы Мурат (акустическая и электронная версия), Нацдивизэм и Уэрэд – песня о 115 Кавдивизии, Сэрмыгъуэ – сетования белогвардейца в ссылке, Хьаклурынэ Бэтмырзэ и орэд, Заом клуэхэм я орэд, Кадетхэм Къалмыкъ Бетлал хуаусар, Джолан и орэд, Герман зауэжьым хэтахэм я тхьэусыхэ, Мэлыхъуэм и тхьэусыхэ (акустическая и электронная), Насрэн жьаклэ и пшыналъэ, Черкесский кавер на песню группы Рамштайн OHNE DICH, Жаниболэт (два варианта – акустика и электроника)

Хьуромэ, Шеритлым (два варианта – акустика и электроника), Анзорыжь и Уэрэд (акустика и электроника), Шэхэх (акустика и электроника), Адыгэ щлалэ (авторская в двух вариантах – акустика и электроника), Сосрыкъуэ и пшыналъэ, Къербэч, Хьэжрэтым я тхьэусыхэ (2 варианта), лазэм и орэд – два варианта, Шэджэрокъуэ, Дунейыжьыр щымыджэмыщлэм, Хьудымыд – два варианта, Зау дахэ, Мащлэ и Уэрэд, Хьатыкъуехэм я Уэрэд с Зауром Нагоевым, Предсмертная песня Алий Шогенцукова, Къру (авторская на основе произведения Налоева Заура «Къру закъуэ»), Шэхэх – авторская аранжировка, Гимн 115 Кавдивизии, Шурдым Пщымахуэ.

Репетиции проходят в собственной студии в составе всей группы. Также привлекаются на выездные музыкальные мероприятия сессионные исполнители. Длятся в течении 3-4 часов, также в зависимости от предстоящего концерта могут увеличиваться по времени. Коллектив выступает на различных фестивалях этнической и современной музыки, как в России, так и за рубежом. Широко представлен репертуар

Практически на всех электронных площадках, кроме ВК и Яндекс. Акцент делается на доступ к творчеству группы черкесской диаспоры. Также активно выступает в различных программах и передачах на местном и федеральном ТВ.

Анкета № 7

1. Название ансамбля – **Народный вокальный ансамбль «Кавказ».**
2. Руководитель: Жилиев Арсен Нурбиевич, 1958 г.р., высшее, директор ДШИ с 1985 г.
3. Год и место основания ансамбля: Ансамбль был создан в 2003 году при Баксанском муниципальном районе. В составе ансамбля 4 человека. С 2008 года ансамблем руководит Жилиев Арсен Нурбиевич. Ансамбль неоднократно становился дипломантом в республиканском фестивале старинной адыгской (черкесской) народной песни имени народного артиста КБР Зарамука Кардангушева и на фестивалях балкарской песни имени народного артиста КБР Омара Отарова. Народный ансамбль песни «Кавказ» принимает активное участие во всех проводимых мероприятиях района и республики. Также

участвовал в конкурсах и фестивалях по всему Северному Кавказу – от Майкопа до Дагестана.

4. Статус ансамбля – самостоятельная единица.

5. Цель и задачи ансамбля. Ансамбль создан для приобщения участников к концертной деятельности, пропаганде вокального искусства через исполнительскую практику (участие коллектива в различных концертах, конкурсах, фестивалях и т.д.

Задачи:

- развивать интерес и любовь к вокальной музыке;
- формировать нравственно-эстетические ценности, культуру поведения, музыкальную культуру слушателей;
- развивать и воспитывать любовь к песне: национальной и русской;
- знакомить с лучшими образцами вокальной музыки;
- пропаганда вокального искусства через исполнительскую практику (участие коллектива в различных концертах, конкурсах, фестивалях и т.д.).

6. Состав ансамбля:

1) Жилиев Арсен Нурбиевич, 25.10.58г. Высш. ДШИ с.п. Заюково, директор с 2003 г.

2) Шхагумов Борис Мухажидович, 14.02.49г. Ср / сп КДЦ Баксанского района, худ.рук. СДК с. п. Баксаненок с 2003 г.

3) Батитов Мухамед Андудлахович, 28.08.62г. Ср/сп КДЦ Баксанского района, худ.рук. СДК с.п. Жанхотеко с 2003 г.

4) Кушхов Заурби Каральбиевич, 14.08.63г. Ср/сп КДЦ Баксанского района, зав.филиалом СДК с. п.Жанхотеко с 2003 г.

7. Репертуар ансамбля разнообразен. Это кабардинские, балкарские и русские народные песни, т. е. исполнение песен на 3-х государственных языках республики, песни от старинных адыгских до современных. Также исполняют песни военных лет, песни композиторов СССР, РФ и КБР. В репертуаре ансамбля много песен, написанных руководителем А.Н. Жилиевым.

.	Адыгэ л1ыжхэр	- сл. Гедгафова Б., муз. Жилиева
.	Уи нурыр схэтц	А.
.	Жэбагы	- сл. Жилиева Н., муз. Жилиева А.
.	Хъуэхъу	- сл. Загаштоковой Л., муз.
.	Адыгэ хабзэ	Жилиева А.
.	Унэ идошэ	- сл. Загаштоковой Л., муз.
.	Вагъуэиж	Жилиева А.
.	Нэхыжьхэр мэджэгу	- сл. Бахова Б., муз. Жилиева А.
.	Фэеплэ лъаплэ	- сл. Бахова Б., муз. Жилиева А.
.	Дыкзэгъафэ, дахэ	- сл. Иванова Б., муз. Жилиева А.
.	Сытк1э сэ сыкбуаншэ	- сл. Бахова Б., муз. Жилиева А.
.	Ди л1ыжьхэм фахуэзэм	- сл. Гедгафова Б., муз. Жилиева
.	Си гъащ1э гъусэ	А.
.	Уэ зырщ сызыхуейр	- сл. Аруанова Т., муз. Жилиева А.

	Си гъатхэ	- сл. Аруанова Т., муз. Жилиева А.
.	Налшыч пшыхьхэр	- сл. Аруанова Т., муз. Жилиева А.
.	Адыгэ къафэ	- сл. Аруанова Т., муз. Жилиева А.
.	Кавказ	- сл. Шорданова Х., муз. Жилиева
0.	Гуф1эгъэшхуэм кыыхохъуэ	А.
	Си дэхащэ	- сл. Бештокова Х., муз. Хаупа Дж.
	Си нэ ф1ыц1э нэху	- сл. Макитова С., муз. Жеттеева
1.	Си къуажэ	- сл. Афашаговой З., муз. Жилиева
	Си лъахэу, си Къэбэрдей	А.
2.	Си гушап1эу Къэбэрдей	- сл. Кулиева К., муз. Даурова А.
	Адэхэр мэжей	- сл. и муз. Бахова Б.
3.	Хьыбарыншэу к1уэдахэр	- сл. и муз. Думанова М.
	Илъэсыщ1э хьуэхьу	- сл. Машбаш И., муз.
4.	Узиплъап1эщ	Тхабисимова У.
	Возми меня в Балкарию	- сл. Карамирзэ Ж., муз.
5.	Бахьсэн щ1ыналъэ	Тхабисимова У.
	Си хэку	- сл. Кашежевой И., муз.
6.	Ф1эхьус	Каширгова Б.
	Минги тау	- сл. Балкаровой Ф., муз.
7.	Санджэлей	Пшинокова Б.
	Шоджэмокъуэ Хьэсанш	- сл. и муз. Шомахова Х.
8.	Хьэсанш Къэнэмэт	- сл. Кагермазова Б., муз. Жилиева
	Нартыжь уэрэд	А.
9.	Истамбыл гъуэгу	- сл. Виндижевой М., муз.
	Къулкъужын зауэм и уэрэд	Жилиева А.
0.	Къарэкъащкъатау зауэм и	- сл. и муз. Дышеков З.
	уэрэд	- сл. Кашежевой И., муз.
1.	Бахьшысэрей зек1уэм и	Каширгова Б.
	уэрэд	- сл. Л. Загаштоковой, муз.
2.	Щолэхьупщ и уэрэд	А. Жилиева
	Къаниемэ (Къербэч и	- сл. Л. Загаштоковой, муз.
3.	гъыбзэ)	А. Жилиева
	Хьымсад и уэрэд	- сл. А. Кармовой, муз. А. Жилиева
4.	Сосырыкъуэ маф1э къехь	- Балк. нар. песня.
	Унэишэ уэрэд	- Каб. нар. песня.
5.	Саркъалэ зауэм и уэрэд	- Каб. нар. песня.
	Попурри на тему «Песни о	- Каб. нар. песня.
6.	нартах»	- Каб. нар. песня.
	Зоренька	- Каб. нар. песня.
7.	Черёмуха	- Каб. нар. песня.
	Зорька алая	- Каб. нар. песня.
8.		- Каб. нар. песня.
		- Каб. нар. песня.
9.		- Каб. нар. песня.

- 0.
 - Каб. нар. песня.
 - Каб. нар. песня.
 - Каб. нар. песня.
- 1.
 - Каб. нар. песня.
 - Каб. нар. песни.
- 2.
- 3.
 - сл. , муз.
 - Рус. нар. песня
 - Р.н.п.

8. Используемые музыкальные инструменты: традиционные (национальная гармошка, доул, трещётка) и пение под оркестровую фонограмму.

9. Навыки пения, музицирования: народное песнопение, разучивание песен «с руки», с руководителем ансамбля.

10. Выступления: часто участвуют в фестивалях, конкурсах различного уровня.

11. Награды народного вокального ансамбля «Кавказ»

2010 год – «Песнь о героях» г. Владикавказ, лауреат фестиваля

2011 год – «В единстве наша сила» г. Грозный, лауреат фестиваля

2012 год – «Кавказ – единая семья» г. Махачкала, лауреат фестиваля

2013 год – «Мир в радуге культур» г. Грозный, лауреат фестиваля

2013 год – Республиканский фестиваль старинной адыгской песни имени народного артиста КБР Зарамука Кардангушева, г. Нальчик, диплом

2014 год – «Горы вы, Кавказские» г. Кисловодск, лауреат фестиваля; Республиканский фестиваль старинной адыгской песни г. Нальчик, диплом; VI Международный фестиваль адыгской (черкесской) культуры г. Майкоп, звание лауреата 1 степени.

2015 год – Международный фестиваль «Дербент на перекрестке цивилизаций» г. Махачкала, диплом

2016 год – VII Международный фестиваль адыгской (черкесской) культуры, г. Майкоп, дипломант 1 степени.

2018 год – Фестиваль национальных культур «Дружба народов КБР», посвящённый Дню народного единства, г. Прохладный, диплом; Республиканский фестиваль старинной адыгской песни имени народного артиста КБР Зарамука Кардангушева, г. Нальчик, диплом.

2019 год – IV Международный музыкальный чемпионат «Лазурная волна – Сочи 2019», Золотая медаль (1 место).

2020 год – IX Международный фестиваль адыгской (черкесской) культуры, г. Майкоп, звание лауреата 1 степени.

2021 год – Республиканский фестиваль старинной адыгской песни имени народного артиста КБР Зарамука Кардангушева, г. Нальчик, диплом; Республиканский фестиваль старинной балкарской песни имени Омара Отарова, посвящённый 105-летию со дня его рождения, г. Нальчик, диплом;

Международный фестиваль этнической музыки «Золотая зурна» Республика Ингушетия, лауреата II степени.

2023 год – «Лауреат Нартиады народов России», золотая медаль

12. Отзывы о деятельности: часто выступают по республиканскому радио и телевидению. В июле 2025 г. выступали по приглашению на республиканском телевидении КЧР.

Анкета № 8

1. Название ансамбля (интерпретация его значения). **Народный ансамбль песни «Черкесия»**

2. Руководитель (возраст, образование, опыт по организации подобных групп). Даурова Фатима Султановна, 58 лет, высшее.

3. Год и место основания ансамбля (краткая история ансамбля). Ансамбль песни «Черкесия» создан в 1997г. на базе РДК специалистом ДШИ а. Хабез, Заслуженным работником культуры КЧР Лидией Хан-Гериевной Тамазовой. В 2015 году работу с родным коллективом Л.Х-Г. Тамазова передала, в прошлом её ученице, а ныне педагогу музыки, выпускнице АГУ Фатиме Султановне Дауровой. Коллектив ансамбля – неизменный участник всех крупных, районных, а также рядовых культурно-массовых мероприятий, проводимых в районе, таких как праздничные концерты к «красным» датам календаря, отчётные концерты перед населением, вечера встречи с поэтами и писателями КЧР, КБР и РА, мероприятия, посвящённые Дню Семьи, Любви и Верности, патриотические мероприятия – к 21 мая, ко Дню окончания Кавказской войны, к Дню Черкесского костюма, Черкесского языка, Дню Адыгов и др.

4. Статус ансамбля (самостоятельная единица, включенность в государственные системы образования и культуры). Ансамбль создан и работает на базе районного Дворца культуры им. Хапсирокова Н.Х., имеет официальный статус и активно интегрирован в государственную систему культуры. Коллектив принимает участие в государственных культурных программах и проектах, что позволяет расширять аудиторию, получать поддержку и вносить вклад в развитие культурного и образовательного пространства района и Республики.

5. Цель и задачи ансамбля: сохранение и популяризация традиционного песенного наследия адыгского (черкесского) народа; изучение, сбор и систематизация образцов народной песенной культуры; исполнение народных песен в их аутентичном виде, а также в современных аранжировках, сохраняющих дух и мелодику оригинала; привлечение внимания широкой общественности к ценности и многообразию народной песни, как неотъемлемой части культурного достояния.

6. Состав ансамбля (количество, возраст, пол, образование, базовые исполнительские навыки, владение родным языком). В составе ансамбля – 6 человек (женщины, от 28 до 64 лет), образование – средне-специальное,

высшее. Все участницы обладают хорошими вокальными данными, 4 имеют средне-специальное и высшее музыкальное образование. Это позволяет ансамблю исполнять широкий репертуар, включая как народную, так и современную музыку. Участницы ансамбля свободно говорят на родном языке, что помогает им лучше передавать эмоции и смысл произведений, а также взаимодействовать с аудиторией.

7. Репертуар. Планируя репертуар на очередной год, руководитель ансамбля бережно сохраняет народные и обрядовые песни, давая им новую жизнь, обогащая их свежей и яркой аранжировкой. Запись песен осуществляется в студиях звукозаписи. Список исполняемых песен прилагается.

8. Репетиционный период (индивидуально, совместно; где, когда и с кем проходят репетиции, протяжённость). Репетиции проходят согласно разработанному графику на базе РДК им. Хапсирокова Н.Х.

9. Используемые музыкальные инструменты (традиционные, нетрадиционные). Коллектив работает под фонограммы.

10. Навыки пения, музицирования (погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом; работа с архивом, консультации со специалистами). Включает работу с аудиоматериалами, освоение репертуара с художественным руководителем ансамбля, а также использование архивных материалов и консультации профильных специалистов.

11. Выступления (площадки, выезды, интернет, радио / телевидение). Ансамбль принимает участие в конкурсах и фестивалях, проводимых как на Региональном, так и Всероссийском, Международном уровне в Республиках: Адыгея, Кабардино-Балкария, Северная Осетия (Алания), Дагестан, Чечня, Ставропольском и Краснодарском крае. Записи выступления коллектива есть на ГТРК «Карачаево-Черкесия» и ГТРК Кабардино-Балкарии, где неоднократно демонстрируются музыкальные передачи с участием ансамбля «Черкесия».

12. Отзывы о деятельности ансамбля (научные, публицистические статьи; их копии – если таковые имеются).

Материалы-отзывы о коллективе можно найти в социальных сетях:

- <https://t.me/khabezadmin>
- https://t.me/a_k_d_a1
- https://xabez.ru/culture_novosti/

Анкета № 9

1. Название ансамбля – **вокальная группа «Абазашта»** (Абазашта-самоназванию народа)

2. Художественный руководитель – заслуженный работник культуры КЧР Айсанова Аминат Исмаиловна, 55 лет, образование среднеспециальное. Окончила музыкальное училище им А.Даурова г.Черкесск. Стаж работы в области культуры составляет более 40 лет.

3. Год и место основания ансамбля: вокальная группа «Абазашта» образована в 2010 году из числа работников РМБУ «Центр культуры и досуга» Абазинского района. В своих вокальных композициях «Абазашта» уделяет большое внимание абазинским песням, которые выражают любовь к Родине.

4. Статус ансамбля – клубное формирование при РМБУ «Центр культуры и досуга» администрации Абазинского муниципального района

5. Цель и задачи ансамбля – сохранение и развитие музыкального жанра посредством приобщения к основам традиционной народно-песенной культуры абазин.

6. Состав ансамбля – 6 женщин от 40 до 65 лет, 2 мужчин в возрасте от 40 до 42 лет. Все участники владеют родным языком. Из 8 участников музыкальное образование имеют трое чел. Базовым исполнительским мастерством владеют все участники в полной мере.

7. Репертуар – выбор песен формируется согласно заданной тематике. В основном в репертуаре песни патриотического характера, а также есть песни, воспевающие красоту природы, труд человека, и любовная тематика. Песни в основном исполняются на абазинском языке. Также участники группы поют на русском языке и есть песня которая звучит на пяти основных субъектообразующих языках народов Карачаево-Черкесии.

8. Репетиционный период. Репетиции проходят совместно в репетиционном кабинете РМБУ «ЦКиД» или в концертном зале администрации Абазинского района. Репетиции вокальной группы проводятся по скользящему графику до двух раз в неделю по 1 часу в среднем.

9. Используемые музыкальные инструменты – нет, применяются фонограммы.

10. Навыки пения, музицирования. Используем сборники стихов и песен абазинских писателей, ведем сбор материала народных песен, встречаемся с носителями знаний о старинных абазинских песнях.

11. Выступления – свои песни коллектив исполняет не только в Абазинском районе, но и на республиканских площадках. Коллектив принимает участие в фестивалях-конкурсах за пределами республики. Например: р. Абхазия, р. Ингушетия, р. Дагестан.

12. Отзывы о деятельности ансамбля- положительные.

Анкета № 10

1. Название ансамбля **Заслуженный коллектив народного творчества РФ, народный фольклорно-этнографический ансамбль «Ащэмэз»**

2. Руководитель Басте Асиет Кирмизовна, 66 лет, высшее образование, Адыгейский государственный педагогический институт, 1980 г., преподаватель по классу хорового дирижирования, опыт по организации подобных групп – 20 лет.

3. Год и место основания ансамбля: основан в 2005 году в г. Майкопе.

4. Статус ансамбля входит в состав Муниципального бюджетного учреждения культуры «Центр культурного развития «Ошад»

5. Цель и задачи ансамбля: включение участников ансамбля в самобытную художественную структуру народной культуры; обогащение представления молодежи о народной песне и создании условий для отражения полученных знаний и умений в самостоятельной музыкальной деятельности – элементарном музицировании; организация планомерного воспитательно-образовательного процесса в приобщении детей к основам национальной культуры.

6. Состав ансамбля: 6 артистов-вокалистов, пол мужской, возраст от 25 до 30 лет, образование высшее, все артисты обладают хорошей интонацией, в совершенстве владеют адыгским языком).

7. Репертуар программа формируется исходя от возраста исполнителей, список исполняемых песен: Мэмэт, Мэзгуаш, Стамбул, Куадже, Хатхе Кочас Айдемиркан, Нарт Шабатнук, Химишоко Патарез, Адыиф, Песня о Ащэмэзе, Песня о Сосруко, Уозы Мурат, Лъэпэрышь, «Фэ-сыжыпш, сильэп-кьэгъу гупсэхэр, Песня Абдзахов, Песня О Хапаче, Си нан, Мэкьуаомэ яорэд, Белая черкеска, Живут Адыги, Си пакъ, Зынэбджыгъуцыри, Комбайнеры, Уозы Мурад.

8. Репетиционный период репетиции проводятся как индивидуально с каждым солистом, так и в целом с ансамблем. Так же проходят общие репетиции с другими творческими коллективами Центра культурного развития «Ошад». Репетиции проходят с понедельника по пятницу с 9-00 до 17-00 в МБУК «ЦКР «Ошад»

9. Используемые музыкальные инструменты: не используются.

10. Навыки пения, музицирования. В процессе работы руководитель, хормейстер и вокалисты изучают историю происхождения песни, работают с архивами. Прослушивают имеющиеся аудиозаписи исполнения народных песен, работают с хормейстером. При необходимости привлекают к работе специалистов по работе с фольклором.

11. Выступления

2022 год.

– 21.02.2022 г. Г. Казань. Межрегиональный конкурс-фестиваль песен на родном языке «Голос Амадины» (Диплом победителя)

– 28.05.2022 г. Г. Майкоп. Открытый городской фестиваль «Венок дружбы»

– октябрь-декабрь Г. Москва. Шоу Первого канала «Поём на кухне всей страной» (финалисты)

2023 год

– 11.03.2023 г. Г. Майкоп. Международный конкурс искусств и творчества «Волшебный мир Кавказа» Продюсерского центра «БЭСТ» (Гран-При конкурса)

– 20.04.2023 г. (онлайн) Всероссийский детский вокальный конкурс «Детская Новая волна 2023». Спутник «Ащэмэз»

2024 год

– 13.06.-14.06 Г. Москва, ВДНХ. Проект «Юг России. Турнир будущего» (Диплом победителя в номинации «ХИТ-ТРЕК»)

– 14.07. г. Витебск (Республика Беларусь). Концерт «Народное братство дороже всякого богатства»

2025 г.

– 21.01. (онлайн) – участие в телевизионном шоу «Звёзды ЧЕРКЕСС ФМ».

– 11-14 июня. Санкт-Петербург. Участие в международной конной выставке «Иппосфера».

– 19 июля. г. Альметьевск, республика Татарстан. Участие в этнофестивале «Каракуз».

Анкета № 11

1. Название ансамбля **Народный фольклорный ансамбль «Нартшъау».**

2. Руководитель (Меримова Зарема Мурадиновна, образование – среднее специальное. Пафов Айдамир Заурович, образование – неоконченное высшее)

3. Год и место основания ансамбля (Ансамбль основан в 1959 году в РМЦНК а. Хакуринохабль).

4. Статус ансамбля (ансамбль РМЦНК).

5. Цель и задачи ансамбля: сохранение и развитие народной культуры посредством народных фольклорных песен.

6. Состав ансамбля – 13 человек:

– Юсупова Татьяна Хамидовна, 28 лет, образование высшее, в учреждении культуры работает 7 лет, языком владеет хорошо.

– Гишева Анжела Зауровна, 45 лет, образование среднее специальное, в учреждении культуры 7 лет, родным языком владеет хорошо.

– Лямов Асхад Эдуардович, 21 год, образование неоконченное высшее, в учреждении культуры 2 года, родным языком владеет хорошо.

– Тутаришев Заурбий Эдуардович, 24 года, образование среднее профессиональное, в учреждении культуры 4 года, родным языком владеет хорошо.

– Меримова Зарема Мурадиновна, 38 лет, образование среднее специальное, в учреждении культуры 12 лет, родным языком владеет хорошо.

– Чеучев Султан Азаматович, 23 года, образование неоконченное высшее, в учреждении культуры 3 года, родным языком владеет хорошо.

– Сиюхова Фатима Нурбиевна, 49 лет, образование среднее специальное, в учреждении культуры, родным языком владеет хорошо.

– Пафов Айдамир Заурович, 31 год, образование неоконченное высшее, в учреждений культуры 11 лет, родным языком владеет хорошо.

– Юсупов Заур Тагирович, 36 лет, образование высшее, в учреждении культуры 11 лет, родным языком владеет хорошо.

- Рахужева Азида Заурбиевна, 22 года, образование среднее, в учреждений культуры первый год, родным языком владеет хорошо.
- Даурова Зарра Шумафовна, 62 года, образование среднее специальное, родным языком владеет хорошо.
- Ашхамахова Сусанна Аслановна, 42 года, образование высшее, в учреждений культуры 15 лет, родным языком владеет хорошо.
- Датхужев Ислам Айдамирович, 19 лет, образование среднее профессиональное, в учреждении культуры 1 год, родным языком владеет хорошо

7. Репертуар: 1. «Шьукьеблагъ», 2. «1уашъхьа маф», 3. «Мэзгуашъ», 4. «Хэта кьышъозы1уагъэр?», 5. «У адыгов обычай такой», 6. «Сипсэ си адыгэр», 7. «Бадынокъо», 8. «Гимн работников культуры», 9. «Истамбыл», 10. «Ш1ульэгъум иорэд», 11. «Къоджэбырдэкъо Мыхьамэт иорэд», 12. «Ощнэ1у зау», 13. «Сэрмаф», 14. «Шьуиунэ шьукьеблэгъэжъ», 15. «Андрыхъое Хьусен»16. «Шэуджэн Мос».

8. Репетиционный период (Ансамбль работает согласно установленному рабочему графику РМЦНК). Среда 11:00 – 13:00. Пятница 11:00- 13:00.

9. Используемые музыкальные инструменты (ансамбль в основном работает под электронное аудио сопровождение).

10. Навыки пения, музицирования (погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом; работа с архивом, консультации со специалистами).

11. Выступления (Ансамбль в основном работает на территории Шовгеновского района, также в других районах Республики Адыгея. Выезжает в соседние регионы и участвуют в международных фестивалях).

12. Отзывы о деятельности ансамбля (имеются статьи и публикации в прессе и сети интернет, районная газета «Заря»).

Анкета № 12

1. Название ансамбля (интерпретация его значения). Оркестр народных инструментов «**Лаьмнийн мукьамаш**» (Мелодия гор)

2. Руководитель (возраст, образование, опыт по организации подобных групп). Садыков Сайд-Рохман Жабраилович, 59 лет. Заслуженный работник культуры ЧР. Имеет огромный опыт работы с оркестром. Профильное образование в сфере культуры. Стаж работы 36 лет.

3. Год и место основания ансамбля (краткая история ансамбля). Оркестр народных инструментов «Лаьмнийн аз» создан и функционирует на базе Дома культуры с 2019 года.

4. Статус ансамбля (самостоятельная единица, включенность в государственные системы образования и культуры). Самодеятельная единица.

5. Цель и задачи ансамбля (видение руководителя). Развитие художественной самодеятельности, сохранение и укрепление национальных традиций, фольклора и самобытности.

6. Состав ансамбля (количество, возраст, пол, образование, базовые исполнительские навыки, владение родным языком). В составе оркестра 8 человек в возрасте от 14 до 20 лет. Многие из них обучаются в республиканском колледже культуры и искусств.

7. Репертуар (как формируется программа? Подготовка и запись альбомов; список исполняемых песен и инструментальных наигрышей). Репертуар формируется на основе Чеченских песен и мелодий, пополняется лучшими образцами народного творчества.

8. Репетиционный период (индивидуально, совместно; где, когда и с кем проходят репетиции, протяжённость). Репетиции проходят согласно утвержденного графика в зале РДК под руководством Садыкова С-Р.Ж. Протяженность занятия 2,5 часа.

9. Используемые музыкальные инструменты (традиционные, не традиционные). Национальная гармошка, дечиг-пондур, доуль, трещетки.

10. Навыки пения, музицирования (погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом; работа с архивом, консультации со специалистами). Оркестр исполняет произведения известных Чеченских композиторов и музыкантов.

11. Выступления (площадки, выезды, интернет, радио / телевидение). Оркестр выступал на Республиканском фестивале оркестров народных инструментов в г. Аргун, а также на многих республиканских мероприятиях в г. Грозный.

12. Отзывы о деятельности ансамбля (научные, публицистические статьи; их копии – если таковые имеются). Деятельность оркестра освещается на страницах социальных сетей и на информационном сайте РДК.

Анкета № 13

1. Название ансамбля – **Оркестр народных инструментов «БАРТ»**

2. Руководитель Хасиханов Магомед Гехаевич, 58 лет, образование высшее ФГБОУ «Чеченский государственный педагогический институт» (учитель музыки).

3. Год и место основания ансамбля – ансамбль начал работать в 2020 году. Барт – означает согласие (дружба).

4. Статус ансамбля – самодеятельный коллектив народного творчества

5. Цель и задачи ансамбля – популяризация и сохранения народного творчества (фольклора).

6. Состав ансамбля – ансамбль состоит из 18 мужчин.

7. Репертуар коллектива состоит из живой музыки.

8. Репетиционный период. Оркестр проводит репетиции 2 раза в неделю по 2 часа.

9. Используемые музыкальные инструменты: национальная гармонь, доуль, дечиг пондур и гемнаш.

10. Навыки пения, музицирования прослушивание аудиоматериалов; разучивание композиций, работа с архивом, консультации со специалистами.

11. Выступления: оркестр активно выступает как на территории Чеченской Республики, так и за пределами.

12. Отзывы о деятельности ансамбля (научные, публицистические статьи; их копии – если таковые имеются).

Анкета № 14

1. Название ансамбля: «Седарчий» – художественное истолкование музыкального произведения преподавателем и музыкантами, выражающееся в уникальном темпе, динамике, штрихах и балансе инструментов при исполнении.

2. Руководитель: Атцаев Хамзат Харонович, 63 г., образование среднее профессиональное.

3. Год и место основания ансамбля. Оркестр народных инструментов «Седарчий» Шатойского районного Дома культуры основан в 2017 году, создан преподавателем Хамзатом Атцаевым на базе Детской школы искусств. Этот оркестр отличается высоким профессионализмом, самобытностью репертуара и вносит весомый вклад в популяризацию народной чеченской музыки. Оркестр является неоднократным обладателем Гран-при и Лауреатом 1 степени во многих республиканских, межрегиональных и международных конкурсах и смотрах.

4. Статус ансамбля. Народный самодеятельный коллектив Чеченской Республики, Заслуженный коллектив народного творчества, Народный самодеятельный коллектив Оркестр народных инструментов «Седарчий» Российской Федерации, функционирует при Шатойском районном Доме культуры МБУК «ЦКС Шатойского муниципального района».

5. Цель и задачи ансамбля: Создание единого творческого организма, развитие музыкальных способностей участников и воспитание их художественного вкуса через ансамблевое музицирование. Задачи включают формирование навыков синхронного исполнения, развитие слухового самоконтроля, освоение стиля произведений, творческую реализацию участников и концертную деятельность. И сохранения чеченской народной музыки.

6. Состав ансамбля: 13 человек, возраст от 15 до 20, 7 жен., 6 муж., Детская школа искусств с. Шатой, Среднее профессиональное колледж культуры и искусств им. В.Татаева, Северо-Кавказский государственный институт искусств, г. Нальчик, навыки средние и профессиональные, владеют языком отлично.

7. Репертуар: Музыка народная, «ХьалгIаттал Асет» - У.Димаева; «Всадники»-музыка С. Димаева; «Танцевальная мелодия»-музыка Р.Евлоевой; Попурри на чеченские мелодии: «ЦIеста кьудал»-музыка С. Межидова; «Хаза мехкарий»-музыка народная; «Шийла шовданах»-музыка Ш.Эдисултанова; А.

Вивальди - Зима - f – moll; Н.А.Римский-Корсаков «Полет Шмеля»; «Шербурские зонтики» – М.Легран.

8. Репетиционный период: Совместно, Шатойский РДК, вторник-четверг с преподавателем, с 14:00 – 17:00.

9. Используемые музыкальные инструменты: Традиционные – чеченский национальный струнный инструмент дечиг-пондар, кавказская гармоника (кехат-пондар), чеченский ударный инструмент доуль (двусторонний барабан), 1ад-хьокху пондар (древнейший трехструнный смычковый музыкальный инструмент), гема (деревянная трещотка в виде расщепленного бруска (нац.инструмент)) демонстрируя техничную, слаженную игру, динамичное разнообразие и глубокое понимание народных традиций, что подтверждается успехами коллектива в различных конкурсах.

10. Навыки пения, музицирования: прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», «читка» с листа, работа с архивом, гармония Сольфеджио, дирижирование.

11. Выступления: Фестивали, Форумы, Всероссийских, Международных, Региональных и Республиканских конкурсах, интернет-платформы (ВКонтакте, Телеграмм, МАХ).

12. Отзывы о деятельности ансамбля: научные, публицистические статьи не имеются.

Анкета № 15

1. Название ансамбля **Ансамбль песни «Хазна»** («казна» или «клад», ансамбль хранит, изучает, передает фольклор)

2. Руководитель Магомадова Зинаида Вахаевна. Образование – руководитель самодеятельного хорового коллектива, 59 лет.

3. Год и место основания ансамбля. Ансамбль начал работать с ноября 2004 года, изначально ансамбль носил название «Маълх-Аьзни» что в переводе означает «Лучи солнца», через некоторое время ансамбль решили переименовать.

4. Статус ансамбля – самодеятельный коллектив народного творчества

5. Цель и задачи ансамбля – популяризация хорового народного творчества, фольклора

6. Состав ансамбля ансамбль состоит из 15 человек, все девушки, учатся в Чеченском государственном колледже культуры и искусств имени В.А. Татаева.

7. Репертуар: в основном коллектив исполняет песни под живой аккомпанемент, репертуар ансамбля подбирается как руководителем, так и знатоками фольклора.

8. Репетиционный период. Ансамбль проводит репетиции 3 раза в неделю, изучая новые и старые песни.

9. Используемые музыкальные инструменты. В основном используется национальная гармонь, доуль, и дечиг пондур (национальный струнный инструмент)

10. Навыки пения, музицирования (погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом; работа с архивом, консультации со специалистами).

11. Выступления. Ансамбль выступает на территории ЧР, участвует в разных телепередачах, концертах, форумах и т.д. (площадки, выезды, интернет, радио / телевидение).

Анкета № 16

1. Название ансамбля (Народный ансамбль аутентичного пения «Джэныкь»).

2. Руководитель (Юсупов Заур Тагирович, образование высшее).

3. Год и место основания ансамбля (Ансамбль основан в 2014 году в стенах РМЦНК а. Хакуринохабль Казбеком Нагароковым как кружок. В 2018 году ему было присвоено звание «Народный». С 2020 года и по сегодняшний день руководителем ансамбля является Заур Юсупов).

4. Статус ансамбля (ансамбль РМЦНК).

5. Цель и задачи ансамбля (Сохранение и передача аутентичного исполнения черкесских (адыгских) народных песен и инструментальных наигрышей, пропаганда народной культуры и языка).

6. Состав ансамбля (в ансамбле насчитывается 7 человек):

– Меремов Аскербий Русланович, 39 лет, образование среднее-специальное, в учреждении культуры работает 19 лет, родным языком владеет хорошо;

– Пафов Айдамир Заурович, 31 года, образование неоконченное высшее, опыт работы в культуре – 11 лет, родным языком владеет хорошо.

– Тутаришев Заурбий Эдуардович, 24 года, образование среднее-профессиональное, опыт работы в культуре – 4 лет, родным языком владеет хорошо.

– Чеучев Султан Азаматович, 23 года, образование неоконченное высшее, опыт работы в культуре – 3 года, родным языком владеет хорошо

– Хамичев Шамиль Рустамович, 22 года, образование высшее, опыт работы в культуре – 2 года, родным языком владеет хорошо,

– Лямов Асхад Эдуардович, 21 год, образование неоконченное высшее, опыт работы в культуре – 2 года, родным языком владеет хорошо,

– Юсупов Заур Тагирович, 36 лет, образование высшее, опыт работы в культуре 11 лет, родным языком владеет хорошо.

7. Репертуар ансамбля формируется исходя из возможностей и вокальных данных солистов. Записи отдельных произведений производится не систематично, на усмотрение руководителя; список исполняемых песен и инструментальных наигрышей: 1. Хьаклэщ орэд, 2. Нарт Саусырыкьорэ

Тутарыщрэ зэрэзэаохэрэр, 3. Саусырыкьо мэшлуахьэ зэрэклуагьэр, 4. Нарт Шэбатныкьо иорэд, 5. Нарт Шэбатныкьо иорэд (вторая версия), 6. Нарт Ащэмэз иорэд, 7. Нартыжь оред, 8. Цэ зылумытыжь оред, 9. Нарт Тутарыщ иорэд, 10. Мэкьэмэзэхэтхэр, 12. Псыхагь, 13. Мэлегьажь, 14. Мэкьоо оред, 15. Нысэщэорэд, 16. Нысэещэхорэд, 17. Шьэощэжьорэд, 18. Си Пакь, 19. Си Мэмэт, 20. Щэхэх (1 и 2 варианты), 21. Абдзахэмэ язекло оред, 22. Кьоджэбэрдыкьо Мыхьамэт иорэд, 23. Озы Мурат иорэд, 24. Кьэбэртаемэ ячэштеу, 25. Таукьо Льэпшыкьо ес иорэд, 26. Айдамыркьан иорэд, 27. Шьэлэуат, 28. Пэсэрэорэдыжь, 29. Хьапаклэм оред, 30. Хьакурынэ Батмырзэ иорэд.

8. Репетиционный период (Ансамбль работает согласно установленному репетиционному графику РМЦНК). Вторник 11:00-13:00, четверг 13:00-15:30.

9. Используемые музыкальные инструменты (традиционный шыклэпцын (двухструнный) кьамыл, пхьэтларп, пхьэклыч, не традиционный лалэпцын (3 струны, 5 струнный шыклэпцын, кахон).

10. Навыки пения, музицирования (погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом; работа с архивом, консультации со специалистами).

11. Выступления. Ансамбль в основном работает на территории Шовгеновского района, также в других районах Республики Адыгея и за ее пределами, совершает выездные концерты для детей в летних лагерях, принимает участие на фестивалях в причерноморской Шапсутии.

12. Отзывы о деятельности ансамбля. «Джэныкью» летом этого года был занесен в реестр культурного наследия народов России, имеются статьи и публикации в прессе и сети интернет, республиканская газета Адыгэ Макь, районная газета «Заря», съемки республиканского телевидения и телевидения России.

Анкета № 17

1. Название ансамбля – **«Теркан тулгё» («Волны Терека»)** МБУ «ЦКС» Надтеречного муниципального района.

2. Руководитель – Бетерханов Бек-Хан Усманович 02.11.1994 г.р., высшее образование, ЧГУ.

3. Год и место основания ансамбля. Свою творческую деятельность коллектив начал в 2002 году (Приказ от 31.07.2002 №7-п) при Отделе культуры Надтеречного района. В репертуаре коллектива песни, произведения местных и республиканских авторов, а также народов Северного Кавказа. Принимают участие и становятся лауреатами межрегиональных, всероссийских, республиканских фестивалей, конкурсов (краткая история ансамбля).

4. Статус ансамбля – мужской вокальный коллектив МБУ «ЦКС» Надтеречного муниципального района.

5. Цель и задачи ансамбля – повышение квалификации, участие в мастер-классах по повышению исполнительского мастерства.

6. Состав ансамбля – 7 человек, от 20-30 лет, образование среднее специальное, свободно владеют чеченским и русским языками.
7. Репертуар – народные песни.
8. Репетиционный период – согласно репетиционному графику.
9. Используемые музыкальные инструменты – традиционные. (традиционные, нетрадиционные).
10. Навыки пения, музицирования – работа с архивом. Погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом, консультации со специалистами).
11. Выступления – площадки, выезды.

Анкета № 18

1. Название ансамбля – «Дашо аьзнаш» («Золотые голоса») МБУ «ЦКС» Надтеречного муниципального района.
2. Руководитель – Янгулбиева Раиса Эдиковна 23.04.1966 г.р., высшее образование, СОГУ.
3. Год и место основания ансамбля. Свою творческую деятельность коллектив начал в 2024 году (Приказ от 24.10.2024 №78/2-п) при МБУ «ЦКС» Надтеречного муниципального района. В репертуаре коллектива песни, произведения местных и республиканских авторов, а также народов Северного Кавказа. Принимают участие и становятся лауреатами межрегиональных, всероссийских, республиканских фестивалей, конкурсов (краткая история ансамбля).
4. Статус ансамбля – девичий вокальный коллектив МБУ «ЦКС» Надтеречного муниципального района.
5. Цель и задачи ансамбля – повышение квалификации, участие в мастер-классах по повышению исполнительского мастерства.
6. Состав ансамбля – 11 человек, от 15-30 лет, образование среднее, среднее – специальное, свободно владеют чеченским и русским языками.
7. Репертуар – народные песни.
8. Репетиционный период – согласно репетиционному графику. (индивидуально, совместно; где, когда и с кем проходят репетиции, протяжённость).
9. Используемые музыкальные инструменты – традиционные. (традиционные, нетрадиционные).
10. Навыки пения, музицирования – работа с архивом (погружения в специфику народного песнопения; прослушивание аудиоматериалов; разучивание песен «с руки», с репетитором-музыкантом, консультации со специалистами).
11. Выступления – площадки, выезды, интернет, радио / телевидение.