



Б. Г. АШХОТОВ

*Северо-Кавказский государственный
институт искусств*

УДК 781.62: 784.4

О СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ СКВОЗНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ
В ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ АДЫГОВ

С о второй половины XX века семиотический ракурс исследования становится одним из приоритетных направлений. Если общее музыкознание в определенной мере адаптировало методы семиотического анализа к сфере теоретических изысканий, то относительно этномузыкологии такого широкомасштабного явления мы констатировать не можем. В области традиционной музыкальной культуры инерция привычного, во многом этнографического подхода к разрешению проблемных вопросов народного творчества до настоящего времени преодолевается слабо. Структуралистский угол зрения, предполагающий комплексность исследования, использование категорий и понятий музыкальной семантики, осознание знаковой сущности ритмоинтонационных элементов музыки устной традиции и ее эволюции в диахроническом срезе, не говоря о культурологической составляющей природы народного творчества, еще недостаточно освоены музыкальной фольклористикой с тем, чтобы все это отвечало современному уровню интегрированной науки.

Не преследуя цели затрагивать всю историю вопроса, лишь кратко укажем на единичные работы, в которых авторы приближались к идее семантического анализа традиционной музыкальной культуры. В данном отношении точкой отсчета стала статья З. В. Эвальд «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья», где она впервые вводит в научный оборот понятие *интонационный*

комплекс, представляющий «общую семантику для данной социальной группы»¹. Л. Л. Христиансен в своем исследовании «Ладовая интонационность русской народной песни» (М., 1976) также пытался использовать современные принципы, направленные «на глубокое понимание идейного смысла песен», обнаруживая много общего с изысканиями М. Г. Арановского в области музыкального мышления и музыкальной семантики².

И. И. Земцовский последовательно углубляет аналитическую парадигматику этномузыкологии, апеллируя к апологии слуха, текста, «музыкального вещества» и акцентируя доминантное значение этносознания, этнослышания, этнослуха. В 1967 году он пишет, что «в протяжной песне развитие заключается в симфонизации тезиса до мелодии. Буквальные мелодические повторы не характерны: тезис утверждается не повтором, а собственным развитием»³. Новаторский взгляд ученого на характер ритмоинтонационного становления напева раскрывает природу сквозного развития лирической (протяжной) песни, а утверждение о роли зачина как исходной формообразующей единицы представляется вполне убедительным. Через семь лет он уже констатирует: «На подступах к развертыванию семантических изысканий находится и фольклористика»⁴.

В данной статье дается интерпретация возможного использования теории интонации

Б. В. Асафьева в исследовании фольклорного материала. Прежде чем перейти к адыгским песенным жанрам, обратимся к широкоизвестному напеву русской трудовой песни «Эй, ухнем!», обозначив тем самым свою позицию.

Мелострофа песни включает два контрастных раздела: первый из них — командный возглас — направляет внимание участников коллективного действия на координацию одновременного приложения усилий, а второй раздел напева обеспечивает ритмичность и эффективность самого трудового процесса (пример № 1).

Первая половина напева включает четыре мотива (aa_1va_2). Первый из них (a) — бесполутоновая трихордная попевка в амбигусе кварты — представляет основное тематическое ядро, которое утверждается своим повторением (a_1). Интонационно расширенный следующий мотив (v) в пределах того же интервала кварты служит фактором развития, а четвертый (a_2) знаменует завершение законченного построения. Вся эта логически и стройно расположенная цепь мотивных последований повторяется еще раз.

Вторая половина напева открывается нисходящей двухакцентной энергично-гибкой и устойчивой фразой в пределах мажорного пентахорды, представляющей, по существу, основную мелодию всей песни, индивидуализация которой подчеркивается кульминацией-источником. Далее она повторяется, экстраполируя характерную для данного жанра структуру однострочного напева, но ожидаемое многократное ее повторение переключается в режим развивающего типа изложения (следующие три такта) и заканчивается устойчивой каденционной трихордовой попевкой, арочно замыкающей весь напев песни.

Несмотря на автономную и относительно завершенную структуру двух разделов напева, которая имеет единую схему построения, соответствующую асафьевской триаде (тематический импульс, его повторение, дальнейшее развитие и завершение), нетрудно заметить их композиционное единство. Это станет более очевидным, если свернуть разросшиеся рамки первой половины напева до инципитной трихордовой попевки, в которой и заключена основная функция сигнала-команды перед началом трудового процесса.

Аналогичными функциями наделяется адыгская трудовая песня, сопровождающая пропол-

ку кукурузы. Ее мелодия включает три мотива (abc), которые имеют единое интонационное поле ($d-cis-h$) (пример № 2)⁵.

В отличие от песни «Эй, ухнем!» здесь отсутствует повторность отдельных мелодических сегментов, но вместе с тем все три синтаксические единицы находятся в единой цепи разворачивающегося напева и каждая из них носит свою особую роль в формостановлении. Первый мотив (a) обозначен как ритмоинтонационный призыв-импульс к началу работы. Он открывается энергичной интонацией субкварты, затем достигает вершины амбигуса напева и заканчивается плавным возвращением к исходной точке.

Второй мотив (b) излагается в партии хора как этап развития напева в рамках обозначенного диапазона малой сексты ($fis-d^1$). Его хореический характер, метрическая мерность пульсации одинаково акцентных выдержанных длительностей закрепляют звуковой контур напева. Такие свойства темпоритма создают ассоциацию с согласованностью действий участников коллективного труда.

Третье звено напева (c) представляет собой нисходящую попевку, в которой ритмоформула прогрессирующего дробления способствует убедительному завершению последнего этапа. Ритмоинтонационное содержание этой синтаксической единицы, выполняющей функцию расширенного каденционного оборота (главный опорный тон h утверждается дважды), условно наделяется семантикой, соответствующей окончанию трудового процесса в целом или его части.

Дальнейшее развертывание двухстрочной песни показывает неизменную последовательность трех мелодических звеньев напева (abc), чередующихся в партии солиста и мужского хора. Это означает, что индивидуальное и коллективное начала в трудовом акте слиты воедино. Попеременное чередование сольного и хорового разделов мелодии можно принять как фактор состязательности (агональности), репрезентирующий характерное обрядовое действие, своеобразную игру между участниками антифонного песнопения. Таким образом, структура композиции рассмотренного напева адыгской трудовой песни содержит взаимосвязанное движение дискретных мелодических отрезков, экстрамузыкальный хронотоп которого свидетельствует о приуроченности (т.е. о вре-

мени и месте исполнения) фольклорного жанра.

Вышеприведенные аналитические примеры показывают драматургическое действие принципов, сформулированных в теории интонации Б. В. Асафьева, подтверждая универсальность их существования в природе столь разных этнических музыкальных явлений. В песне «Эй, ухнем!» индивидуализация структуры мелострофы выражается в сквозном характере развития напева. Его импульсом является квартный ангемитонный трихордовый мелодический сегмент, вариантно повторяемый с различными функциональными обязанностями. Адыгский трудовой напев демонстрирует композицию континуальной мелодической линии, где важным представляется единство музыкально-речевой и двигательной динамики развития.

В обрядовом фольклоре в силу специфики жанра предполагаются симметричные структуры с вариантными повторами мелодических синтагм, свободно-импровизационная форма, неприуроченная к определенным ситуациям и действиям. Причина широкого распространения сквозной формы в адыгских историко-героических песнях имеет свои обоснования. В этой связи, прежде всего, вспомним, что в истории младописьменных народов роль документа, фиксировавшего наиболее важные факты и события своего развития, берет на себя народная песня, которая в так называемых повествовательных жанрах выступает не только в роли коммуникатора объективной исторической информации. Скорее она в контексте сформировавшейся ментальности социума выражает оценочную позицию причинно-следственных факторов транслируемых событий и поступков героев⁶. Поэтому с позиции «рецептивной эстетики» (Б. Эйхенбаум) в таких текстах наблюдается повышенная контекстуальность. Другими словами, более принципиальным представляется иное образно-эмоциональное содержание, зашифрованное в конкретной информации песенного текста.

Канонизированная схема сюжета историко-героической песни включает зачин-тезис, служащий эмоциональным импульсом дальнейшего повествования («*Шхагуаша* [топоним. — Б. А.] кровью пусть зальется, о горе, кровавый пар оттуда клубами поднимается» или «*У Туапсе истока гром гремит, у Жубгы истока пушки ставят*»); изложение разрозненных фактов драматической фабулы, выбор которых зачас-

тую зависит от воли исполнителя-интерпретатора транслируемого сюжета; окончание как смысловой каданс («*Наши отцы-матери нас живых оплакивают, нас, себя оплакивающих, с родины увозят*», «*Несчастливыми во время коварное мы рождаемся, пусть навеки рождать казацкие жены перестанут*»)⁷. Иными словами, структурные единицы макроформы вербального текста песни несут в себе семиотическую знаковую, иницируя семантику отдельных фраз напева. Развернутый сюжет своеобразно редуцируется в динамическую музыкальную композицию, где основными качествами песенной формы становится не линейность чередования варьированных фраз, а многоуровневость синтаксических единиц напева и их взаимообусловленность.

Такая логика драматургического строения придает адыгской историко-героической песне черты подлинного симфонизма. Реальное программное содержание музыкально-вербального фольклорного жанра и общая логика концептуального построения поэтического текста в рамках микроформы — песенной строфы — актуализируют ситуативную действенность формы, в которой возникает осязаемая содержательность. Сами механизмы реализации музыкального содержания — экспозиционный, развивающий и заключительный типы изложения — не только определяют архитектуру напева (по М. М. Бахтину, как структуры художественного содержания), но и выявляют характер корреляции двух пластов единой фактуры (одноголосной солирующей мелодии, подвижного бурдонного баса и возможного инструментального сопровождения). Еще более важна музыкальная диалогичность между солистом и мужским хором. Такие свойства интрамузыкального хронотопа песни влияют на эмоциональный уровень слушательского восприятия, создавая ценностные представления о фольклорном жанре, форма трансляции которого адекватно отвечает традиционному композиционному смыслу народной песни.

Все эти обстоятельства и послужили основанием для возникновения столь непривычной структуры песенной мелодики. Напев историко-героического жанра поэтому можно рассматривать как *гештальт*, включающий три раздела-стадии формообразования с четко обозначенными характеристиками. Три звена логически взаимоопределяющего движения различных типов фактурного изложения иден-

тифицируют инципитный импульс движения, его естественное саморазвитие и структурное замыкание, в котором просматривается тенденция к итоговому смысловому выводу всего процесса. В совокупности они представляют единое художественное пространство, проектирующееся в структуру сквозной формы.

В отличие от традиционной куплетно-вариационной формы сквозная композиция напева, благодаря функциональной очевидности наглядно очерченных мелодических отрезков, становится более предсказуемой в своем движении в соответствии с логикой развития. С психологической точки зрения нетрудным представляется, таким образом, предвосхищение ритмоинтонационных и ладовых событий. При известной дискретности архитектурной содержания композиционная континуальность сквозной формы обеспечивает целостность напева песни, которая своеобразно редуцирует смысловое содержание музыкально-поэтического текста. При этом масштабные параметры разделов формы могут быть самыми различными — от равновесия временных границ начала, продолжения и завершения формодвижения до разновеликого и контрастного их соотношения. В любом варианте пространственно-временных соотношений синтаксических музыкально-поэтических единиц напева вся драматургия достигает убедительности выражения и совершенства образа-формы и формы-модели в слуховом восприятии. Темпо-ритмика эмоционально воспринимаемой песни оказывается адекватной музыкальному структурированию. Конфигурация (гештальт) сквозной формы как структуры, наиболее отвечающей идее вербального текста, его контексту, становится убедительной для реализации характерного содержания историко-героического жанра средствами музыкальной выразительности.

Наши рассуждения подкрепим конкретным музыкальным материалом. «Песня о Захаджо Чарачане» открывается зачином, построенным на аккордовых звуках (педема), где наибольшую продолжительность временной локализации получает квинтовый звук d^2 . К тому же данный тон имеет центростремительный вектор тяготения в основной ладовый устой, становясь одним из факторов общей динамизации напева. Благодаря этому, вступление хора именно с квинтового звука, который дает необходимый импульс движения и сооб-

щает конструктивную роль тематического ядра в становлении напева, представляется наиболее естественным и логически оправданным.

Далее, во второй фразе, в рамках обозначенного амбитуса, путем усложнения ритмического рисунка и поступательного нисходящего движения, запевала проявляет заметные признаки импровизационного исполнения. Общую картину неустойчивости усугубляет переход солиста в режим неопределенной звуковысотности. В данном мелодическом сегменте следует обратить внимание на декламационную стилистику вокализации, четкое артикулирование триольного ритма и кратковременность звучания нового тона шестой ступени (es^2), закрепляющей значение d как вершины-источника (пример № 3)⁸.

В продолжение мелодической линии солиста хор вступает с новой вершины es^1 в октавном удвоении. Линия баса, реально расширяя звуковое пространство общего диапазона песни, фиксирует интонацию малой секунды (VI—V), имеющей значение главного выразительного плачевого элемента (*lamentatio*) в героическом сюжете, посвященном отважному и дерзкому герою песни.

Особая драматургическая роль и семантическое значение этой «мигрирующей интонации» (Л. Шаймухаметова), построенной на впервые появившейся звуковысотной определенной шестой ступени, будет понятна, если уточним конкретный повод рождения песни.

После гибели Чарачана его отец заказал *джегуако* (народный певец-сказитель) сложить о нем величально-героическую песню. Данное обстоятельство свидетельствует об устойчивости фольклорной традиции увековечения памяти людей, где в описании жизни и деяний героя главным становится эмоционально-оценочная позиция автора произведения. Песня складывается в зависимости от характера музыкально-поэтического содержания, конкретного социального заказа.

Суммируя наблюдения над интонационным строем напева, можно подвести итог взаимодействию коррелирующихся пластов песни. Квинтовый тон лада, установивший интонационную напряженность в сольном зачине, а затем подхваченный мужским хором, оказывается стержневой звуковой единицей напева для создания конкретной эмоциональной содержательности песни. Напряженная пятая ступень, одинаково «декларируемая» в обоих пластах

фактуры, сочленяется с фиксированным звуком шестой ступени в партии ежью⁹ и составляет важнейшее интонационное образование — нисходящую малую секунду. Ее звучание рассредоточивается на весь напев, семантически определяя драматизм содержания, что свидетельствует об имплицитных качествах взаимодействия обеих линий фактуры.

Еще один пример. Герой «Песни об Андемиркане» представляет образ социально-культурной генерации. Защищая обездоленных простых людей, он всегда противостоял князьям. Такая характеристика Андемиркана, вероломно убитого недругами, всенародная любовь и глубокое сочувствие к нему определяют всю совокупность отличительных признаков интонационного содержания и формы корреляции пластов фактуры песни.

Обратим внимание, что поэтический текст, как это характерно для данного жанра, не раскрывает всей драматической фабулы, послужившей поводом для появления песни, а строится на перечислении превосходных качеств характера и поступков народного героя. Между тем минорный напев и семантика отдельных интонаций «озвучивают» эмоционально-переживаемый подтекст отношения создателей песни к трагической судьбе героя (рождение песни датируется первой половиной XVI века). Межпоколенная трансмиссия закрепила в генетической памяти данный образ как важный архетип нравственно-этического поведения человека. Поэтому в наши дни исполнение популярной народной песни вызывает одинаковое эмоциональное сопереживание как со стороны слушателей, так и со стороны самих информаторов фольклорного жанра, включая участников мужского хора. Данный фактор служит одной из определяющих причин усложнения фактуры песни (пример № 4)¹⁰.

Инципит песни излагается в пределах тонической терции. Акцент на терцовом тоне здесь и в последующем развитии мелодической линии солиста представляется закономерным. Л. Шаймухаметова отмечает, что «эмоционально-экспрессивный «заряд» «лирической терции» <...> определяется особым «инвариантом напряжения». Он возникает из ощущения «движущегося равновесия» устойчивых ступеней (I—III), а также внутреннего переживания ритма этого движения»¹¹. В нашем примере эмоциональный подтекст внешне повествовательно-декламационной «речи» запева-

лы раскрывается особой семантикой терцового тона в миноре. Как пишет Б. Асафьев, «с точки зрения психологической, первомент интонирования вовлекает внимание слушателя в предстоящее становление музыки»¹².

После лаконичного зачина солиста хор вступает на пятой ступени лада (g), занимая функциональную позицию бурдонирующего нижнего фактурного пласта. На его фоне солист в уже обозначенном звуковом диапазоне ритмоинтонационно варьирует короткий зачин. С конца второй фразы солиста ежью, отталкиваясь от терцового тона, в рамках традиционной схемы бурдона (V-IV-III) индивидуализирует интонационное содержание своей партии, доводя ее до значения новой мелодической линии, заканчивающейся «мигрирующим» итоговым для всего напева интонационным комплексом.

Самостоятельный характер нового тематического образования в нижнем пласте можно рассматривать как следствие внутренней организации самой басовой линии. Если интонационный оборот, включающий напряженный звук пятой ступени (g) с переходом на III ступень и возвращением в исходный тон, принять за начальный «первомент интонирования», то последующее мелодическое звено показывает признаки ритмоинтонационного варьирования основного импульса движения. Убедительным завершением мелострофы становится третья структурная единица ежью, логически подытоживающая все развитие.

Параллель внутреннего строения басовой линии с асафьевской триадой и тематическая самостоятельность «подвижного бурдона» в нижнем пласте фактуры подтверждаются на уровне структуры всей песни. Синхронное сопоставление трех стадий развития ежью во всех четырех мелострофах песни показывает стабильность крайних разделов (i, t) с точки зрения метрического и интонационного строения, а середина (m), символизирующая развивающийся тип изложения, каждый раз подвергается изменению.

Вышеизложенное позволяет считать, что «Песня об Андемиркане» служит примером постепенной трансформации характерного бурдонного склада адыгской народной песни в контрастное двухголосие. С одной стороны, запевала, транслируя смыслоносущий текст песни, идентифицирует себя с очевидцем или участником происходивших событий (а порой

и с героем песни, когда повествование идет от первого лица). Своеобразная «ситуативность» роли солиста в сольно-групповом исполнении и синтаксические особенности национального языка формируют ритмоинтонационную лексику верхнего пласта песенной фактуры. С другой стороны, ежду, активно вовлекаясь в творческий трансляционный процесс, эмоционально воспринимает ту или иную информацию, резюмируя ее нравственно-этический подтекст. Следовательно, различные функциональные обязанности пластов в многоголосной фактуре, неодинаковая роль солиста и участников хора способствуют рождению различных типов песенной мелодики, соотношение которых как по вертикали, так и по горизонтали иницируют контрастное многоголосие.

В заключение подведем некоторые итоги. Большее распространение принципа трехэтапного становления напева, близкого триадному построению (imt), на процессуальную сторону формообразования наблюдается в историко-героической песне, содержащей общественно значимую информацию. По сравнению с ней мужские мемориальные песни и песни-сетования, а также женские лирические песни, где основной акцент делается на субъективном мире переживаний героев, в плане структурной организации напева близки традиционной песенной строфе. Исключительный характер формостановления в историко-героическом жанре во многом зависит от двух

факторов. Во-первых, это относится к особенностям фабульного построения текста, во-вторых, определяется нравственно-этическим контекстом трактовки того или иного конкретного события, репрезентирующего (с позиции песнотворца, а чаще всего с позиции интерпретатора) этнические нормы поведения людей и особую роль моральных концептов.

В отношении музыкальной составляющей части песни в едином взаимообусловленном семантическом пространстве оказываются: особый диалогический характер корреляции мелодических линий солиста и мужского хора, сквозная форма структурирования фактуры песни, закономерность смены различных ритмоинтонационных типов изложения музыкальной ткани и форм их артикуляции, взаимосвязанный процесс основополагающих семантических единиц формостановления. Таким образом, музыкальный язык историко-героического жанра формирует композиционную схему с «повышенной семантической концентрацией» (М. Арановский), редуцирующую сюжетную канву песни. Подобная внутренне сбалансированная система отношений семиотических знаков устанавливает типизацию стереотипной модели художественно-смыслового содержания адыгской историко-героической песни, обобщенно репрезентируя особенности жанра, его идею и социально-исторический аспект функционирования в народно-исполнительской практике.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

„ЭЙ, УХНЕМ!“
6. Нижегородская губ.

Балакирев, 40

Умеренно

Эй, ух-нем! Эй, ух-нем! Е-ще ра-зик, е-ще раз!

Эй, ух-нем! Эй, ух-нем! Е-ще ра-зик, е-ще раз!

Ра-зовь-ем мы бе-ре-зу, ра-зовь-ем мы куд-ря-ву!

Ай-да, да, ай-да, ай-да, да, ай-да, ра-зовь-ем мы куд-ря-ву!

Пример № 2

Адыгская трудовая песня

Жылы (Все)

Уо-ра, уошь уой-ра, уо-ре-да!

Уой-ра, уошь уой-ра, уо-ре-да!

Уой-ра, уошь уой-ра, уо-ре-да!

Уой-ра, уошь уой-ра, уо-ре-да!

Пример № 3 Песня о Захаджоко Чарачане



Пример № 4 Песня об Андемиркане



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эвальд З. В. Социальное переосмысление живных песен белорусского Полесья // Советская этнография. — 1934. — № 5. — С. 19.

² См. об этом: Егорова И. Л. Опыт интонационно-смыслового анализа русских народных песен по методу Л. Л. Христиансена // Традиционная культура. — 2006. — № 4. — С. 95—101.

³ Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. — Л.: Музыка, 1967. — С. 90. Можно предположить, что интерес к теории интонации Б. В. Асафьева у И. И. Земцовского возник не без влияния личности В. Я. Проппа. Земцовский вспоминает слова Учителя, сказанные после блестящего выступления ученика на заседании Ленинградского отделения Союза композиторов в 1963 году: «Во-первых, у Вас есть концепция. Во-вторых, эта концепция новая, оригинальная. В-третьих, она убедительная, и филология подтверждает Ваши гипотезы» (см.: Земцовский И. И. В. Я. Пропп и этномузыкознание // Земцовский И. И. Из мира устных традиций: заметки впрок. — СПб.: РИИИ, 2006. — С. 112). Спустя четыре года в указанной монографии молодой еще ученый многоаспектно рассматривает особенности музыкальной структуры народной песни, максимально приближаясь к научной концепции Б. В. Асафьева.

⁴ Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. — М.: Музыка, 1974. — С. 117—206.

⁵ Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / под ред. Е. В. Гиппиуса. — М.: Сов. композитор, 1980. — С. 36.

⁶ Фольклорная песня в культуре кавказских народов, в том числе и адыгов, как своеобразный катализатор отражает нравственно-этические нормы общественных отношений и личностного поведения человека. В частности, Н. Ф. Дубровин писал: «Во многих случаях черкес брался за оружие, не знал отдыха, презирал опасность во время хищничества и боя для того только, чтобы стать героем песни, предметом былин и длинного рассказа у очага <...> Черкес знал, что прославленный поэтом-импровизатором, он не умрет в потопстве, что слава его имени и дел переживет и самый гробовой гранит» (Дубровин Н. Ф. Черкесы (Адыге). — Краснодар, 1927. — Вып. 1. — С. 4—5).

⁷ См. об этом подробно: Ашхотов Б. Г. Традиционная адыгская песня-плач (гъыбзэ). — Нальчик: Эль-Фа, 2002. — С. 52—82.

⁸ Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / под ред. Е. В. Гиппиуса. — М.: Сов. композитор, 1980. — С. 117.

⁹ *Ежью* (буквально — подпевание) — понятие, заимствованное из народной терминологии. Являясь важной единицей фактуры традиционного сольно-группового пения адыгов, ежу служит доминантным семиотическим знаком в стратификации типов многоголосия этнической культуры.

10 Народные песни и инструментальные наигрыши
адыгов, с. 89.

¹¹ Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — С. 77.

¹² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. — Л.: Музгиз, 1963. — С. 61.

Ашхотов Беслан Галимович —
доктор искусствоведения, профессор,
проректор по учебной работе
Северо-Кавказского государственного
института искусств