



Б. Г. АШХОТОВ

Северо-Кавказский государственный институт искусств

УДК 78.072

НАРОДНОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК ЧАСТЬ СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИСТЕМЫ

Традиционная культура, репродуцированная в различных формах народного творчества, формирует аксиологические показатели, которые приобретают функцию самоидентификации социума. Складывающиеся веками обычаи и обряды становятся прочными механизмами саморегулирования и самосохранения для этнических образований.

В то же время, несмотря на известные канонизированные формы функционирования, традиционная культура подвержена изменению в соответствии с исторической эволюцией народа. Иначе говоря, уровень самосознания людей, смена мышления (к примеру, преемственность мифопоэтического конкретно историческим) способствуют возникновению новой парадигматики в народном творчестве, которая не нарушает представления о картине мира, но вносит новую эстетическую оценку времени. При этом необходимо признать, что условия подобного процесса развития, определяемые трансформациями в этнокультурном поведении людей, являются закономерными.

Трансмиссия нового и старого между поколениями объективизируется архетипическими данными, которые, сохраняя своё значение, становятся идентифицирующими маркерами этнической принадлежности. В данном контексте категории «традиция» и «инновация» должны рассматриваться как взаимообусловленные, которые реализуются в народной художественной практике, обеспечивая неразрывную линию в креативном поведении людей. В этой связи сложно отрицать общепринятое мнение, что общество, потерявшее временную нить развития традиции, теряет свою самобытность и самооценку, а в конечном случае может и деградировать.

Проблема сохранения традиционной культуры особо актуализируется в связи с различными явлениями тектонического масштаба, разрушающими многовековую целостность духовного наследия народа. Её естественное самодвижение и саморазвитие нарушается вторжением цивилизационных сдвигов

(смена сельскохозяйственной цивилизации индустриальной), бифуркационными событиями, определяющими новое направление развития культуры (например, роль Кавказской войны в изменении культурной парадигматики народов Северного Кавказа). Результатами таких изменений становятся кросскультурные процессы, способствующие аккультурации, а в лучшем случае конвергирующие важнейшие показатели этнокультуры разных народов. Всё это приводит к изменению экологии культуры и всей экосистемы, к снижению самоидентификации людей через свою этническую культуру.

Со второй половины XX столетия необратимые процессы изменения в традиционной культуре волнуют не только специалистов, но и не в меньшей мере самих «авторов» и активных её носителей. Фольклористика разных стран также разноречива в отношении происходящих явлений, всё чаще звучат крайние и противоречивые точки зрения, вплоть до отрицания самого народного творчества, заменяя его сущность понятием «*популору*» (термин Р. Брауна), которое интерпретируется как повседневная культура, культура «каждого дня», «культура людей», «культура народа»¹. Нередко звучат и такие слова: «Фольклор почти не воспринимается потому, что нет ни теории, ни методологии, направляющей его развитие» (Элиот Оринг)².

В такой сложившейся сложной ситуации Новейшего времени перед учёными, занимающимися проблемами народного творчества, стоит серьёзная задача в первую очередь уточнения терминологических понятий о народной культуре и фольклоре в их исторической эволюции и сути современных явлений, происходящих в живой народной практике. В этой связи отметим, что по инициативе Республиканского фольклорного центра в последние годы на страницах журналов «Традиционная культура» и «Живая старина», а затем и на Первом и Втором конгрессах фольклористов России была развёрнута широкая дискуссия о новых поворотах в дальнейшей эволюции народной

художественной культуры и о том, какое место она займёт в жизни людей в обозримом будущем. В данном ракурсе изыскания отечественных учёных В. П. Аникина, А. С. Каргина, С. Ю. Неклюдова, Н. А. Хренова и др., целенаправленно ориентирующие на исторически обусловленные процессы развития традиционной культуры и помогающие реально воспринимать и оценивать во многом противоречивые явления в народной художественной практике сегодняшнего дня, имеют неопределимое значение. Что же касается оснащения этнокультурного образования соответствующей базой современного осмысления воспитующей роли духовных ценностей народа, здесь необходимо констатировать отсутствие достаточной литературы. В этом отношении можно отметить лишь некоторые работы М. А. Некрасовой, В. Н. Банникова, Т. Я. Шпикаловой³.

Неуклонно ускоряющаяся глобализация, ведущая к интегрированию политической, социально-экономической и культурной сфер, усложняет современный фольклорный процесс. Тем самым актуализируется необходимость подготовки специалистов новой формации, которые могли бы с большим пониманием адаптироваться в происходящих явлениях постиндустриального периода развития этнокультурной области. Осознавая важность сохранения самобытной культуры каждого народа, и, что ещё важнее, с целью поддержания самоидентификации человека и в целом народа через социокультурное сознание, государственная образовательная система предоставляет возможность расширения содержания образовательных программ и форм их реализации.

С момента введения новых государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования (2003), предусматривающих присвоение квалификаций организатора, руководителя и преподавателя по шести направлениям форм творческой деятельности, учебные заведения в значительной степени активизировали и углубили систему подготовки специалистов для нужд учреждений культуры и искусства. В этом отношении примерные учебные планы оказались достаточно гибкими, чтобы с учётом дислокации регионального учебного заведения их можно было конкретизировать дисциплинами национально-регионального компонента и курсами по выбору студентов, устанавливаемыми вузом. Для этих целей учебный план предлагает 1940 часов, что составляет более двадцати процентов от общего объёма часов на подготовку специалиста. За непродолжительный срок введения этих стандартов учебные заведения в известной мере перешли к новой стратегии образовательного процесса, акцентируя внимание на роли традиций художественной культуры, необходимости её возрождения, сохранения и развития в современных социокультурных реалиях.

Госстандарты способствовали благоприятным условиям изменения тактики в системе подготовки ка-

дров и создали некоторый прецедент углубления компетенции специалиста этнокультурной деятельности, способного понимать и профессионально оценивать различные пересекающиеся интеграционные процессы в фольклоре. В соответствии с новым содержанием федеральных и национально-региональных дисциплин теперь молодые специалисты должны разбираться в возникающих в народно-творческой практике фактах постфольклора и фольклоризма. Для них также актуально умение распознавать стереотипные формы художественной самодетальности, доставшиеся нам с советского времени. Важным представляется и ориентированность молодого специалиста в современной массовой культуре, отличающейся эклектикой культурных мотиваций, взаимопроникновением народного творчества и профессионального искусства.

Другими словами, специалиста по этнокультуре, получившего высшее профессиональное образование, надо оценивать, учитывая, в какой мере он готов стать проводником культурных ценностей своего народа, в какой степени он усвоил специфические отличия своей этнокультуры, её обычаи и традиции. Генеральной же задачей его деятельности в этнокультурной сфере должно стать умение формировать духовные потребности и эстетические идеалы, сохранившие историческую преемственность с традиционной культурой, транслировать народный опыт и знания.

В Северо-Кавказском государственном институте искусств одной из приоритетных стратегических задач является возрождение и дальнейшее развитие уникальных культур народов, населяющих Южный Федеральный Округ. Ясно понимая важность такой миссии, с первого дня создания института здесь начали готовить молодые кадры по специальности «Народное художественное творчество». Вначале обучение осуществляли кафедры народных инструментов, хорового дирижирования и вокального искусства, а впоследствии были открыты специализированные кафедры народного художественного творчества и хореографии. Правильность выбора ректоратом данной специальности, предлагающей разнообразную палитру творческой деятельности, оправдалась временем. По сравнению со специальностями искусства, до сих пор на факультете народного художественного творчества наблюдается заметный конкурс заявлений от абитуриентов, что подтверждает реальную потребность в кадрах этнокультурной сферы. Выпускники данной специальности получают квалификации художественного руководителя музыкально-инструментального, вокально-хорового и хореографического коллективов, исполнителя народной песни, преподавателя.

Основным объектом изучения на данном факультете стали: теория и история народной художественной культуры, организация и руководство народным художественным творчеством, педагогика народного художественного творчества, теория и методика этно-

художественного образования, народный инструментарий и особенности вокально-инструментального исполнительства. Особое внимание уделяется изучению вопросов этнографии народов и регионоведению.

Система обучения и воспитания, включающая как теоретические, так и практические формы, в том числе и индивидуальные занятия, обеспечивает охват целого комплекса проблем этнокультуры, получение практических навыков музыкального и танцевального исполнительства. В данной связи следует отметить работу кафедр по созданию репертуарных фондов в виде расшифровок полевого материала (записей инструментальных наигрышей и песенных напевов, фиксируемых по наблюдению хореографических композиций). Среди них большую ценность представляют произведения, предназначенные для коллективного музицирования (ансамбли различного состава). Определённое место в учебном процессе заняли документированные студентами образцы музыки устной традиции, источниками которых является собственный исполнительский опыт. Среди них особо важны инокультурные произведения, усвоенные ими в процессе живого контактирования с представителями разных национальностей, которые имеют взаимобогащающее воздействие. На наш взгляд, подобная практика стимулирует обучающихся к творческой самостоятельности и усвоению сравнительной характеристики стилистических особенностей этномызыки и этнохореографии нетеоретизированным путём.

В условиях поликультурного образовательного пространства студенты факультета народного художественного творчества приобретают необходимые знания и практические навыки, изучая обязательный для всех разноэтнический музыкальный и танцевальный репертуар. Воспитание будущих специалистов ориентировано на аутентичность воспроизведения характерных тембровых, фактурных и ритмических особенностей исполняемой ими музыки. При этом делается необходимый акцент на импровизационное музицирование. Наиболее удачные исполнительские версии подобного рода становятся выпускными квалификационными работами. Такую форму творческой деятельности студента можно считать одним из методов расширения репертуарного фонда кафедр. Традиционными мероприятиями, носящими внеучебный характер и расширяющими поликультурную осведомлённость обучающихся, в институте стали ежегодные Фестивали народной музыки, куда приглашаются солисты и ансамбли со всего северокавказского региона, и внутривузовский смотр национального танцевального творчества, программа которого самостоятельно подготавливается студентом-конкурсантом.

Из народного музыкального инструментария в институте искусств обучение осуществляется на общекавказской *клавишной гармонике*; адыгской *шикапшине* (струнно-смычковый хордофон), по морфологии инструмента и приёмам исполнения имеющей

аналог и в других этнокультурах Северного Кавказа⁴; калмыцкие народные инструменты *ятха* (вид цитры), *домбра* (струнно-щипковый хордофон), *хуур*, *хучир* (струнно-смычковый хордофон), *лимба* (аэрофон флейтового типа).

Из всех традиционных музыкальных инструментов народов Северного Кавказа наиболее полно в сфере образования всех ступеней представлена общекавказская гармоника⁵. В далёком 1973 году директор Детской музыкальной школы № 2 Б. Ж. Бленаова и преподаватель М. А. Маметов впервые открыли класс кабардинской гармонике. Так, по «инициативе снизу» клавишная гармоника быстро завоевала широкую популярность как предмет специального обучения. Впоследствии (1975) данный инструмент наряду с баяном и аккордеоном уже занимает своё достойное место в музыкальном училище Нальчика. Спустя некоторое время, подобный же путь гармоника проходит в Северной Осетии, Адыгеи и Карачаево-Черкессии, трансформировавшись из диатонического инструмента в хроматический. Вполне закономерным фактом представляется и открытие класса гармонике с 1991 года в Северо-Кавказском государственном институте искусств.

Исторически обретая своеобразный этнический статус «национального» инструмента, клавишная гармоника прочно утверждает свои комплементарные позиции культурного объекта, ставшего одним из коммуникативных каналов эстетических представлений и идеалов в народной художественной культуре региона, «духовным феноменом культуры». В учебных целях создаются самоучители⁶, репертуарные сборники на фольклорном материале⁷, обработки и переложения⁸. Серьёзным вкладом в методику обучения на гармонике следует считать педагогическую деятельность заведующей кафедрой народного художественного творчества, доцента нашего института, известной исполнительницы М. А. Кожевой. Свой практический опыт и знания она теоретически обобщила в работе «Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей народов Северо-Западного Кавказа»⁹, где представлены стилистические приёмы народного исполнительства на гармонике у разных народов Северного Кавказа. Сейчас уровень освоения данного инструмента достиг высокой планки – из сугубо бытового инструмента, обслуживавшего народную танцевальную культуру, гармоника приобрела значение концертного инструмента; 4 выпускника института искусств окончили творческие аспирантуры в Москве и Ростове-на-Дону; более 50 гармонистов разных ступеней обучения стали лауреатами и дипломантами Международных и Всероссийских конкурсов и фестивалей¹⁰.

Отличие от других республик Юга России в современной калмыцкой художественной культуре этнические музыкальные инструменты функционируют во всём своём многообразии, в том числе и самые

архаичные. Данный феномен, вероятнее всего, объясняется тем, что некогда скотоводческий (кочевой) народ сумел сохранить вековые традиции в народном инструментари и характере инструментализма, выражавшего картину мира, вопреки аналогичному вторжению в его культуру пневматической гармоник. Обучение на калмыцких музыкальных инструментах Северо-Кавказский институт начал с 2001 года с ёчины, потом появилась домбра и другие инструменты. Конечно, освоение малоизвестных по конструкции, способам звукоизвлечения и стилистике игры на инструментах, аналогов которым в северокавказском регионе не существует, было весьма рискованным мероприятием. Большую помощь в освоении инструментари инокультурного происхождения оказывали сами студенты. Заинтересованность кафедры, стимулирование творческих потенциалов обучающихся и развитие в них основ свободного музицирования, помноженное на характерное трудолюбие студентов-калмыков, дали свои результаты.

Открытие отделения народного пения на кафедре вокального искусства представляется вполне обоснованным¹¹, так как в «возрожденческий» период последних десятилетий, когда обращение к этническим корням служит дополнительным механизмом самоидентификации, у молодёжи наблюдается особый интерес к народной песне, имеющей вербальную основу, значит представляющей большую коммуникативность. Обучение народно-песенному исполнительству кафедра осуществляет с учётом индивидуальных природных дарований и творческих возможностей обучающихся. Если одни студенты обнаруживают предрасположенность к аутентичному пению, преподаватели работают с ними именно в данном направлении. Вместе с тем нередко бывает, что студенты, находящиеся, как можно предположить, под воздействием «посткультурной культуры» (Неклюдов), тяготеют к народной манере исполнения. В одном и другом случаях в методике обучения народному пению преподаватели кафедры делают главный упор на синтез музыкальной, речевой и поэтической интонации как основе для создания полноценного образа, психологически адекватно воспринимаемого слушателем. Данный принцип обучения мы принимаем как кардинальный, поскольку традиция исполнения общекавказской народной песни больше всего склоняется к декламационной вокальной стилистике нетемперированного строя.

Самой молодой кафедрой, осуществляющей подготовку в вузе кадров по специальности «Народное художественное творчество» является кафедра хореографии. Уже подготовлены три выпуска по очной и заочной формам обучения в количестве 60 человек для учреждений культуры и искусства Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкессии, Адыгеи, Ингушетии, Ставропольского края. Ежегодно расширяется география студентов кафедры посланцами и с дру-

гих административно-территориальных образований (Дагестан, Калмыкия, Северная Осетия-Алания).

Надо констатировать, что с того момента, когда фольклорный танец вышел на широкую эстрадную площадку, он постепенно начал терять свои изначальные функции, в значительной степени изменяя свою композиционную основу. Сцена начала диктовать свои законы массового и зрелищного представления, где в стереотипных движениях лишь отдалённо просматривались специфические признаки этнической, в большей степени представляя общерегиональную танцевальную культуру. В советский период с расширением системы художественной самодеятельности народный танец постепенно отдаляется от своих этнических корней. Меньше всего отражая условия и образ жизни людей, он трансформировался в квази-профессиональную хореографическую композицию, где исполнители демонстрировали условные фольклорные элементы нередко через призму классического хореографического искусства.

Подобный же путь прошёл и общекавказский народный танец. Сейчас в своей этнической среде, когда исполняется быстрый танец, получивший общее название *лезгинка*, (что в свою очередь классифицируется как артефактное явление), сложно определить, какие в нём имеются элементы – адыгские, дагестанские или чеченские. Более того, в репертуаре многих танцевальных коллективов прочно закрепились новопечённые танцы часто без названия, полные эклектики. В них искусственно могут синтезироваться элементы адыгского *уджа* и *кафы*, осетинского *симда* и *хонги*, дагестанской *лезгинки*, а сольные вставки в исполнении мужчин нельзя назвать иначе, как акробатическими трюками.

Исходя из вышеизложенного, кафедра хореографии института искусств, где обучаются представители северокавказских самобытных танцевальных культур, ведёт целенаправленную работу по дифференциации специфических танцевальных движений в соответствии с этническими маркерами каждого народа. Преподаватели кафедры серьёзное внимание уделяют и народному костюму, как важной детерминанте этноэстетики, направленной на адаптацию культурного текста. К примеру, в каждом этническом танце цветовая гамма сценической одежды, особенности покроя и её детали должны отражать принадлежать к конкретной традиционной культуре.

В заключение кратко затронем ещё одну сторону в работе СКГИИ. В последние десять лет кафедра культурологии плодотворно занимается научными исследованиями по осмыслению национальной культуры как составной части духовного наследия народа. Они представляют широкий спектр состояния современной этнокультуры в свете философских, исторических, филологических, искусствоведческих, этномузыковедческих и педагогических знаний, эволюции творческого сознания в различных

областях национальной культуры, преемственности духовного богатства народов и новейших культурных достижений. Результаты научных изысканий преподавателей озвучиваются на регулярно проводимых международных, всероссийских и межвузовских научно-практических конференциях, в монографиях, научно-методических публикациях. Дискутируемые

вопросы межэтнических отношений, национального менталитета, изменяющейся парадигматики в этнокультурной сфере оказываются весьма полезными и для преподавателей-практиков, которые используют в своей работе как психологические, этнопедагогические и экологические факторы регионального образовательного процесса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Найдорф М. И. К проблеме культурологической терминологии. О механизмах культурной мотивации // Вопросы культурологии. – 2008. – № 10. – С. 4-7. См. также: Рахимова М. В. Популярная музыка и фольклор: корреляция понятий в работе Рея Брауна «От фольклора к популяру» // Этносоциум и международная культура. – 2009. – № 1 (17). – С. 195-210.

² Цит. по: Дандес Алан (Беркли). Фольклористика в XXI веке // Традиционная культура. – 2008. – № 2.

³ См.: Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983; Она же. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. – М.: Сов. Россия, 1989; Банников В. Н. О культуросообразной модели в системе этнокультурного образования учителя // Вопросы гуманитарных наук. – 2007. – № 2. – С. 326-334; Он же. Этнопедагогическая модель в системе этнохудожественного образования учителя // Педагогическое образование и наука. – 2008. – № 3. – С. 35-39; Шпикалова Т. Я. Новые образовательные технологии этнохудожественного образования на федеральном и региональном уровнях // Народное искусство – детям: матер. Всерос. науч.-практич. конф. – Ханты-Мансийск: ИЦ ИРО. – 2007. – С. 8-12.

⁴ Инструмент относится преимущественно к мужской исполнительской традиции, при игре чаще зажимается коленками, имеет овально-продолговатую форму, нетемперированный строй, распространён под различными названиями: у балкарцев и карачаевцев – кыл-кобуз, у осетин – киссын фандыр, у чеченцев – атух-пандур, у абхазцев – апхьярца.

⁵ Надо сказать, что гармоника, по сути, не относится к категории народных инструментов. Она была заимствована этнокультурным пространством Кавказа в целом с конца XIX века. Не касаясь подробного описания разных каналов появления и причины столь широкого распространения, отметим, что, вытеснив существовавшие до неё автохтонные струнные и духовые инструменты, клавишная гармоника завоевала статус национального народного инструментария и до сих занимает лидирующее положение в быту всех народов (в горном Дагестане в меньшей степени).

⁶ Тлецерук К. Самоучитель игры на адыгейской гармонике. – Майкоп, 1979; Тлехуч А., Азнароков В. Школа игры на пщынэ (адыгейской хроматической гармонике) / ред. А.К. Нехай. – Майкоп, 1989; Газданов Б. Школа игры на осетинской гармонике (1-2 классы ДМШ). – Владикавказ: Ир, 2003; Он же. Школа игры повышенной сложности на осетинской гармонике для 3-5 классов. – Владикавказ, 2006; Ачмиз Ш. Учебное пособие для адыгейской диатонической гармоники. – Краснодар: Краснодар. известия, 2004.

⁷ Альбом пьес и этюдов для осетинской гармоники / сост. Л. Хосроева. – Владикавказ, 1993; Танцевальные мелодии Северной Осетии / сост. и перелож. В. Цопбоева. – М.: Музыка, 1983; Хот З. Хрестоматия педагогического репертуара для адыгейской гармоники. – Майкоп, 2003; Адыгские наигрыши / сост. М. Гучева-Каширгова. – Нальчик: Полиграфкомбинат и Т., 2006; Ревазова С. Пьесы, этюды, ансамбли и песни для осетинской гармоники. – Владикавказ: Ирстон, 2000; Мерденов К. Пьесы для осетинской гармоники. – Владикавказ, 2000; Зарамышева З. Мелодии родного края. – Нальчик: Эль-Фа, 2003; Она же. Адыгэ лъэпкъ уэрэдхэмрэ, дзапэ уэрэдхэмрэ / Б. Г. Ашхотов. – Нальчик: Респуб. полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2008.

⁸ Играет Клим Тлецерук: обработки адыгейских танцевальных мелодий / сост. А. Н. Соколова. – Майкоп: Качество, 2004; Шаталов Б. Музыка народов Кавказа: для национальной гармоники, баяна и аккордеона. – Владикавказ, 1993; Юный гармонист: альбом пьес и обработок для хроматической национальной гармоники, баяна, аккордеона / сост. и перелож. А. Г. Сусида. – М.: Сов. композитор, 1990; Газданов Б. О тебе моя песня. – Владикавказ, 2006; Тлехуч А. Пьесы и обработки для различных составов хроматических гармоник. – Майкоп: Качество, 2006; Искусство ансамбля: обработки народных мелодий и произведений композиторов Северного Кавказа для дуэта, трио гармоник и гармоники с фортепиано / сост. В. Н. Харитонов. – Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009.

⁹ Кожева М. А. Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей Северо-Западного Кавказа // Гармоника: история, теория, практика: матер. междунар. науч.-практ. конф. 19-23 сентября 2000 г. – Майкоп, 2000. – С. 158-164.

¹⁰ Данная статистика отражает сведения по Кабардино-Балкарии, по другим северокавказским республикам она представляется гораздо выше.

¹¹ Существует распространённое мнение, что северокавказский регион в значительной степени танцующий, чем поющий. Такое стереотипное мышление было инициировано в советский период нашей истории благодаря «неукоснительному руководству» художественной самодеятельностью чиновниками разного уровня, по причине того, как им казалось, что танцевальное искусство ярче и показательнее. Именно они (чиновники) определяли, кто должен был танцевать, а кто петь, представляя многонациональное советское искусство.

Ашхотов Беслан Галимович

доктор искусствоведения, проректор по учебной работе, профессор кафедры истории и теории музыки Северо-Кавказского государственного института искусств

